REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIV. Band. 2. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1911.

Zur »byzantinischen Frage«.

Eine handelsgeschichtliche — kunstgeschichtliche Untersuchung.

Von **Berthold Haendcke**-Königsberg.

Als feststehend wird in allen Büchern und Schriften, die sich mit der »byzantinischen Frage« beschäftigen, die Behauptung aufgestellt, das Abendland, auch diesseits der Alpen, hätte in einem ununterbrochenen Verkehr mit Byzanz gestanden, und sei von dort unablässig mit Edelschmiedearbeiten wie mit Elfenbeinschnitzereien und Miniaturmalereien versehen. Deshalb sei die künstlerische Tätigkeit, jedenfalls seit der karolingischen Zeit, von künstlerischen Ansichten byzantinischer Provenienz bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts durchtränkt gewesen. Ich habe bei dieser Zeitbemessung auch die Goldschmiedekunst im Auge, obwohl mich im besonderen diesmal nur die Plastik interessiert. In bezug auf diese schreibt einer unserer Spezialforscher, Ad. Goldschmidt: »Die Zahl der erhaltenen byzantinischen Elfenbeinschnitzereien, die vom Ende des 10. bis zu Anfang des 13. Jahrhunderts nach dem Abendlande importiert wurden, ist eine ganz beträchtliche« und der Bestand damals vorhandener Werke war jedenfalls ein noch wesentlich größerer. Ist es möglich gewesen, daß während des eigentlichen Mittelalters eine solche Menge von b y z a n t i n i s c h e n Elfenbeinschnitzereien (und Miniaturmalereien) in das Abendland gebracht sind? War insbesondere Deutschland in der Lage, sich in solch ausgiebiger Weise mit diesen »Konserven« des Altertums zu versehen? Deutschland, von dem noch Adam von Bremen berichtet, es sei von ungeheuren dunklen Wäldern bedeckt, Germanien, das bis etwa 1200 nur ungefähr 160 städtische Niederlassungen besaß, völlig agrarisch fundiert, von Klosterniederlassungen vorweg besiedelt war und über ein sehr schlechtes Straßennetz verfügte

Ehe wir uns nach dem Orient zuwenden, wollen wir uns ihm mittelbar d. h. Italien nähern; denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Länder diesseits der Alpen mit Italien ständig in kaufmännischem Verkehr gestanden haben. Stellen wir einige Daten zusammen.

Wir haben zunächst mit Venedig uns für die Zeit bis etwa 1000 abzufinden. Die Lagunenstadt war seit der Gotenzeit ununterbrochen mit Byzanz in

Verbindung geblieben, Ravenna war seit etwa 570 ständig im Sinken, da der Einfall der Langobarden die Beziehungen zum Orient beeinträchtigt hatte. Um 1000 ist Venedig der einzige norditalienische Hafen, der im Ostbecken des Mittelmeeres mit den Seeplätzen des Orients direkt verkehrt, weder für Ravenna noch für Ancona ist irgend eine derartige Notiz vorhanden. Venedig hat auch die Sarazenenstürme im 9. und 10. Jahrhundert gut überstanden, stand sicher schon 932 mit den arabischen Syriern in Handelsbeziehungen und unterhielt, trotz der freundschaftlichen Politik zu Byzanz, auch zu den Sarazenen das beste Einvernehmen (991). Für den Süden Italiens müssen wir vorab die Stadt Bari erwähnen, deren größerer Handel nach Konstantinopel durch ein Chrysobull von 992 direkt erwiesen ist. Da ferner Amalfi, Gaëta und Neapel mit den Sarazenen verbündet waren, so konnten sich diese Städte ebenfalls ruhig entwickeln. Amalfi wurde hierdurch und infolge seiner günstigen Lage die Vermittlerin des Ost- und Westbeckens des Mittelmeerhandels.

Rom war 813 durch die Sarazenen geplündert und verlassen. Die Stadt wurde erst 889 wieder stärker besiedelt und Civitavecchia war ein unbedeutender Fischerort. Als bessere Zeiten im 10. Jahrhundert wiederkamen, erstand auch in Rom von neuem ein lebhafter Zwischenhandel. Die Kurie, die vielen Kirchen und vornehmlich die ununterbrochen eintreffenden Pilger verlangten viele kirchliche Kunstgerätschaften, Edelsteine und kirchliche Gewänder. Die Angelsachsen, die Friesen, die Franken, die Langobarden und die Ungarn besaßen in Rom eigene Hospize und Begräbnisplätze. Die Einnahme der Stadt durch Rob. Guiscard (1084) warf sie aber von neuem auf Jahre ins Elend.

Von den kommerziellen Relationen des Abendlandes zu Italien erfahren wir z. B., daß die seidenen Gewänder, die nach Notker Labeo die Edelinge Karl des Großen trugen, in Pavia gekauft waren. Pavia war vom Dogen damals als die einzige Verkaufsstelle von Seidenstoffen kreiert worden. Der venezianische Kaufmann drang auf dem Po bis ins Tessin und beherrschte Oberitalien, wie beispielsweise die Mitteilung über Bischof Liutprand von Cremona erweist. Dieser kaufte gegen Lebensmittel — dem Einkaufsmittel Oberitaliens — von Venezianern Kostbarkeiten, wahrscheinlich für die Kirche. Venedig ließ solche Arbeiten nach Joh. Diac. 143, sicher unter Peter I. Orseolo in Konstantinopel arbeiten, während es seinerseits damals Glocken und Prunkschilde nach Ostrom lieferte. Dies waren höchstwahrscheinlich deutsche Arbeiten, denn Germanien war damals schon seiner Metallarbeiten wegen berühmt, vorzüglich für Waffen. Da eine Urkunde von 910 von Peter IV. ausgestellt, die Weiterbeförderung von Briefen aus Deutschland, besonders werden Bayern und Sachsen genannt, nach Konstantinopel verbietet — Liutfried, der Gesandte Otto I., ging 949 auch über

Venedig nach Konstantinopel —, so war Venedig offenbar der Mittler zwischen Deutschland und Konstantinopel. Der Handelsweg ging, wie der Zoll von Chur (960—980), erweist, über den Septimer ins Herz der Lombardei oder, wie ein Vertrag des Dogen mit dem Bischof von Treviso von 1001 dartut, über diese Stadt. Treviso scheint geradezu der Umschlaghafen für die Deutschen gewesen zu sein. Sie lieferten Metalle, Waffen (sächsische Zügel und Sättel waren vor allem beliebt) und Pelzwerk. Die deutschen Kaufleute kamen erweislich selbst nach Italien, im Gegensatz zu den französischen Händlern. Sicher waren auch Italiener bei uns im Lande. Bereits 992 reisten in Frankreich und Burgund viele italienische Kaufleute, vornehmlich die Bewohner von Asti. Sie gelangten über den Mont Cenis in das mittlere und nördliche, über den Mont Genévre in das südliche Frankreich.

Im Jahre 908 sind einerseits in St. Gallen Purpurstoffe, Pfeffer usw. nachweisbar, andrerseits findet ein arabischer Schriftsteller in Mainz große Mengen indischer Gewürze. Das Kloster Corbei erhielt zu ebenderselben Zeit erhebliche Mengen hiervon über Cambrai.

Über das schwarze Meer und die Donau aufwärts wird damals, entgegen der allgemeinen Annahme, schwerlich ein nennenswerter Handel getrieben worden sein. Die wilden Stämme der Magyaren haben diesen sicher unterbunden.

Während des 9. Jahrhunderts war der Binnenhandel in Oberitalien durch die inneren Wirren der fränkischen Herrschaft, besonders seit dem Tode Ludwig II. schwer beunruhigt, selbst die Hauptstraßen waren sehr unsicher geworden. Als besonders gefahrdrohend erwiesen sich jedoch die immer wiederkehrenden Raubzüge der Ungarn. Sie hatten 899 zuerst Pavia ausgeraubt und kehrten bis etwa 954 ständig wieder, so daß man elf Einfälle und außerdem noch Durchzüge nach Frankreich zählt. Selbst nach dem Siege Otto I. auf dem Lechfelde haben sie die Alpen noch bis 973 in Unruhe versetzt. Zu dieser Bedrohung des Handels kam noch die der Sarazenen, die von Fraxinetum die Alpenpässe bis nach Bünden beherrschten.

Südfrankreich scheint in früheren Jahren, in den vorsarazenischen Zeiten, einen, aber nicht sehr bedeutenden Handel nach Byzanz bezw. Syrien unterhalten zu haben. Ägypten sandte z. B. Gregor von Tours Waren (Papyrus) nach Marseille und 589 wird von den Goten und Römern, den Juden und Syrern in Narbonne gesprochen. Syrische Kaufleute und Byzantiner zogen im Lande herum und zwischen den merovingischen Franken und ihnen herrschte Handel. Man empfing Weine von Gaza und Sarepta, wie z. B. Corbei solchen 716 neben Pfeffer, Nelken, Zimt, Datteln, Papyrus über Fos bezw. aus Ägypten bekam. Diese Handelsbeziehungen im 7. und 8. Jahrhundert wurden durch die Sarazenen gestört und seit deren Seßhaftwerden in Fraxinetum war außerdem der Verkehr zur See ganz verschwunden, der

über die Alpen aber stark behindert. Bereits 813 wurde Nizza und mehrfach die Provence, 838 Marseille, 842 und 850 Arles, 848 wieder Marseille von den Sarazenen zerstört; seit 859 setzten sich überdies raubende Normannen an der Rhonemündung fest, die Sarazenen aber errichteten sich in Fraxinetum jenen Stützpunkt, von dem aus sie erst die Empörung über die Gewalttat gegenüber dem über die Alpen heimkehrenden Abt Majolus von Cluny vertrieb. Trotzdem blieben selbst dann noch die Sarazenen Herren des Meeres. Toulon lag unbewohnt, Frejus war zerstört, der Handel von Marseille, Narbonne, Arles ganz unbedeutend. Erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts (!) konnten sich Arles und St. Gilles heben, da der Landhandel sehr energisch gefördert wurde.

Also Südfrankreich, die Provence wie Burgund war während 2½ Jahrhunderten (etwa 820—1080) durch wilde Völker ausgeraubt, beunruhigt und von dem direkten Handel nach Byzanz bezw. dem Orient gänzlich ausgeschlossen. Als die Zeiten ruhiger geworden, seit etwa 1100, war der Handel nach Syrien auf die emporblühenden Städte Italiens übergegangen. Pisa, Venedig und Genua stehen voran.

Verfolgen wir zunächst die Handelswege in Frankreich, da diese weit wichtiger waren, als die deutschen. Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erst beginnt Frankreich sich in den mittleren und nördlichen Teilen als Städteland zu entwickeln; denn seit etwa 1150 bis etwa 1250 wurden die »villes neuves« hier in größerer Anzahl gegründet. Frankreich war, besonders in jenem mittleren und nördlicheren Teile ebenso arm an größeren Niederlassungen und ebenso reich an Wäldern wie Germanien. Gerade die Gründungen in der Champagne und Brie lassen erkennen, wie systematisch man damals daran ging, die Wälder zu beseitigen und Städte, Kulturen (Weinbau usw.) anzulegen. Seit etwa 1130 strebten die Märkte in der Champagne in die Höhe, die bekanntermaßen allmählich den Wert von internationalen Umschlaghäfen erhielten.

Seit 1136 wird auch eine größere Anteilnahme von Marseille erkennbar. Schon 1117 war den Marseillern eine günstigere Position in Jerusalem zugebilligt worden, aber Südfrankreich wurde damals systematisch von Genua niedergehalten. Es kam so weit, daß Genua etwa 1150 mit Montpellier, Arles und St. Gilles einen Vertrag schloß, der den direkten Verkehr dieser Städte mit der Levante auf Pilgerschiffe beschränkte. Der Handel mit und von Südfrankreich ging damals durchaus über Genua, das durch Verträge mit den Savoyer Grafen, mit den Herren in der Provence sehr begünstigt wurde. Benjamin von Tudela nennt Montpellier anderseits bereits 1166 bis 1167 eine kosmopolitische Stadt; denn der Levantehandel hatte durch die Kreuzzüge auch hierher eine ganz ungeahnte Entwicklung genommen. Im 13. Jahrhundert werden die französischen Seestädte endlich von dem genue-

sischen Joch wieder befreit. Im Jahre 1215 sind Provençalen in Byzanz nachweisbar; St. Gilles sandte Schiffe nach Syrien und verfügte mit Montpellier und Marseille in Tyrus über ein Konsulat, Narbonne unterhielt Beziehungen nach Accon.

Die handelsgeschichtlichen Erörterungen über die direkten Beziehungen Südfrankreichs mit Byzanz bezw. mit der Levante über diesen Zeitpunkt hinaus weiter zu verfolgen, ist für unsere Absichten gegenstandslos, da von jetzt an mit einem »byzantinischen Einfluß« in unserem Sinne nicht mehr gerechnet wird.

Betrachten wir die Fäden, die von Italien-Byzanz nach dem mittleren bezw. nördlichen Frankreich führen, besonders die, welche uns in die Champagne und nach Paris leiten.

In Frankreich selbst unterhielten besonders die Provence und die Languedoc einen lebhaften Handel in das nördliche Frankreich. Montpellier läßt seine Kaufleute urkundlich nachweisbar zuerst 1214 unter den Schutz Philipp II. August stellen. Seit 1233 liefert Marseille Waren in die Champagne und auch Toulon wie St. Gilles senden bedeutende Warentransporte auf diese berühmten sechs Messen, die schon 1188 als von den Kaufleuten aus aller Welt besucht gekennzeichnet werden, aber erst etwa 1220 werden sie für den Waren- wie für den Geldhandel internationale Plätze. Einzig Paris, das seit etwa 1230 als ständiger Meßplatz bezeichnet wird, konkurriert mit ihnen. Italienischen Kaufleuten begegnen wir sogar schon 1127 auf der großen Messe zu Ypern.

Neben den Landesherren und ihren Organen spielten die geistlichen Autoritäten auf diesen Messen eine wichtige Rolle. Nicht nur, daß ein Teil der Meßabgaben und Gebühren in geistlichen Händen war, es waren in der Regel geistliche Behörden, die Dechanten von Troyes oder Provins, die Äbte von St. Peter in Logny, St. Jacob in Provins, vor denen man Schuld- oder Rückzahlungs-Anerkenntnisse abgab und ihre urkundliche Ausfertigung begehrte. Bei großen Darlehen suchte man die Sicherheit des Gläubigers dadurch zu erhöhen, daß man durch den Papst einen dieser Geistlichen mit der Überwachung der vertragsmäßigen Erfüllung der vom Schuldner übernommenen Verpflichtungen betraute. Im Zusammenhange damit stand ihnen in solchen und ähnlichen Dingen die Gerichtsbarkeit zu. So übte der Papst vermöge einer weiten Ausdehnung der geistlichen Gerichtsbarkeit auch in finanziellen Dingen auf den Messen der Champagne einen bedeutenden Einfluß aus. Hier schlossen auch die christlichen Behörden ihrerseits große Geldgeschäfte ab.

Die Wege, die der italienische Kaufmann nach Frankreich einzuschlagen hatte, führten von Susa über den Mont Cenis und erreichten in Chambery den ersten bedeutenden Ort. Man fuhr von dort entweder südlich

von der Rhone nach Lyon, oder man überschritt die Rhone und traf bei Mâcon den von Lyon kommenden Weg. Bei Dijon vereinigte sich diese Linie mit der vom St. Bernhard herab leitenden, dessen Hospiz zuerst 1125 urkundlich erwähnt wird. Über Martigny konnte man an den Genfer See gelangen und dann von Lausanne über den Jura in die Champagne, nach Paris, England oder in die Rheinlande.

Die geschäftlichen Beziehungen der italienischen Kaufleute mit Deutschland hängen auf das engste zusammen mit den kurialen Anleihen. Der Geldhandel wie der Warenhandel ging auch in diesem Falle über die Messen der Champagne, da hier die Beziehungen angeknüpft und das Geld aufgenommen wurde. Eine persönliche Anwesenheit von Italienern in Köln ist für 1104 noch nicht nachweisbar, erst 1204 wird allgemein von »Römern« gesprochen. Ein stärkerer direkter Handelsverkehr Italiens in die Rheinlande bestand von Oberitalien her nicht, wohl aber wirkten die Messen der Champagne bis nach Straßburg bezw. bis zur Elbe.

Auch nach Oberdeutschland wurde der Handel durch die kurialen Anleihen befördert. Passau, Salzburg, Regensburg, Bamberg profitierten zunächst davon; Como, Bologna, Mantua oder die Märkte der Champagne, galten als Erfüllungsort. Die Sienesen waren die Hauptgeldgeber, sodaß etwa 1230/50 ganz Süddeutschland Siena verschuldet war. Im übrigen sind die Nachrichten über den deutschen Handel in der Champagne dürftiger Natur, weil der Verkehr tatsächlich geringfügig war. Eine wichtige Notiz ist die Mitteilung, daß die Venezianer in Deutschland 1177 von allen Handelsabgaben befreit wurden. Die Wege in diesen Teil Italiens führten zunächst nach Meran-Bozen, deren Messen bereits etwa 1200 als durchaus eingebürgert galten. In Landeck vereinigten sich die Straßen von Augsburg bezw. vom Rhein. Außerdem blieben für Deutschland die Schweizerpässe die bedeutsamsten Verbindungslinien; wichtig der Septimer bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts und seit 1218 durch die »stäubende« Brücke der St. Gotthard, der besonders den Verkehr in die Rheinlande erleichterte.

Als Kaufleute werden vornehmlich die Schwaben und Oberbayern genannt, und als nördlichste Stadt dieser Handelsbeziehungen galt Augsburg, Schaffhausen als die westlichste, Villach als die östlichste. Von Bozen und Trient ritt der deutsche Kaufmann nach Verona oder Treviso, wo schon 1001 deutsche Kaufleute erwähnt werden. Im Jahre 1228 wird der Fondaco in Venedig gegründet. Als irgend wie umfangreich dürfen wir uns aber bis etwa 1100 den Handel Süddeutschlands, auch den von Regensburg nicht vorstellen.

Wenn wir noch die Pilgerfahrten nach Palästina und Syrien erwähnen, so haben wir die hauptsächlichsten Fäden, die in den Orient leiteten, verfolgt. Die Pilgerzüge wurden zunächst vorwiegend über Rom nach Tarent

und Bari geführt, später erst von südfranzösischen Häfen bezw. von den oberitalienischen ins heilige Land geleitet. Die verschiedenen Gesandtschaften, die von deutschen Höfen in den Orient geschickt wurden, seien ebenfalls noch angemerkt.

Es gab endlich noch einen Weg, um orientalische Waren in die Länder diesseits der Alpen gelangen zu lassen. Man hat bekanntlich an den Küsten der Ostsee bis nach Frankfurt a. d. Oder etwa 30000 Stück arabischer Münzen gefunden, die vom Ende des 7. Jahrhunderts bis in den Anfang des 9. Jahrhunderts sich datieren lassen. Am Ausfluß der Oder erhob sich die Stadt Jumna, deren Markt Adam von Bremen noch als einen internationalen bezeichnet. Die Sachsen von Magdeburg, von Bardewyk, also von den damaligen germanischen Grenzorten, wanderten ebenfalls hierhin. Wahrscheinlich wird auch von Jumna eine Handelsstraße nach Thüringen geführt haben, von wo wiederum ein alter Handelsweg die Kaufleute nach Mainz und Köln brachte; ostwärts dürfte übrigens vom Thüringer Wald ein Pfad die Händler bis Samarkand gelockt haben.

Um 1140 war die Zahl der in Konstantinopel ansässigen Deutschen, sei schließlich angemerkt, so ansehnlich, daß eine Kirche ihrer Konfession bestellt wurde. Wien, Ulm, Regensburg, Augsburg, Nürnberg blühten damals auf.

In diesem Zusammenhang haben wir noch kurz festzustellen, ob unter den diesseits der Alpen eingeführten Waren von Kunstwerken die Rede ist oder nicht. Wir besitzen nun eine Anzahl von französischen wie auch deutschen Warendeklarationen (Stain a. d. Donau 1180 und etwa 1220), aber nach meinem Wissen ist nicht einmal von Edelschmiedearbeiten und von Elfenbeinarbeiten oder Miniaturmalereien die Rede. Damit ist allerdings nur das Eine gesagt, daß diese Konserven des Altertums nicht in nennenswerten Mengen eingeführt sind, aber auch, daß der offizielle Handel sie überhaupt wenig berücksichtigt hat; denn bei dem hohen materiellen Werte dieser Dinge wäre auch bei geringeren Quantitäten irgend einmal unbedingt davon die Rede gewesen. Nichtsdestoweniger wäre es natürlich falsch, annehmen zu wollen, daß die Händler überhaupt nicht diese Waren kolportiert hätten. Der Kaufmann bleibt also bei unserer Untersuchung keineswegs ausgeschlossen; wir müssen aber wohl vorwiegend als Importeure dieser kleinen Kunstwerke die Pilger betrachten. Diese zogen jedoch nur nach Italien, besonders nach Rom und durch Italien nach Palästina; Konstantinopel scheidet bis zu den Kreuzzügen so gut wie aus.

Wir haben also bisher ganz allgemein die Überzeugung gewonnen, daß die Möglichkeit auf kommerziellem Wege Elfenbeinschnitzereien wie Miniaturmalereien aus Byzanz bezw. dem Orient zu erhalten, an sich vorhanden war, daß eine größere Quantität durch diese Vermittlung aber nicht ein-

geführt sein kann und daß die Pilger derartige Produkte der byzantinischen Kunst aus Italien und eventuell aus dem heiligen Lande, aber nur selten aus Byzanz mitgebracht haben werden. Allerdings steht uns eine Notiz von 1130 zur Verfügung, nach der ein Magister aus Byzanz an Probst Alexander mitteilt, daß er griechische Bücher mitbringe. Seit dem Juli 1203 bezw. dem 13. April 1204 können durch die Kreuzfahrer erhebliche Mengen jener kleinen Kunstwerke in die Heimat gekommen sein. Doch ist dieser letztere Zeitpunkt für uns schon zu spät. Die »munera« der Gesandtschaften, die nach Byzanz gesandt oder von dort geschickt wurden, sind uns ihrer Art nach unbekannt bezw. spielen bei unsrer Frage keine Rolle; nur für 828 wissen wir, daß Halitgar Reliquien und Elfenbeintafeln nach Cambrai mitbrachte. Wertvoll ist vielleicht die Notiz von etwa 1130, nach der Glas- und Tonwaren aus Syrien und Antiochien nach Südfrankreich eingeführt wurden, wenn wir bedenken, daß Ton- wie Glasflaschen schon im frühen Mittelalter, wenigstens Italien (Monza) Typen bezw. Kompositionen aus Syrien-Palästina vermittelt haben — allerdings ist dies nur eine Vermutung, da über die mehrfach erwähnten Waren jener Gattung nichts genaueres gesagt ist.

Nehmen wir also die Pilger als die eigentlichen Importeure dieser byzantinischen Schnitzereien und Malereien an, so spricht zugunsten dieser Hypothese, daß die Pilger sich in süditalienischen Häfen nach Palästina einschifften und auch über diese wieder heimkehrten, die, wie nachgewiesen, ununterbrochen mit Byzanz in Handelsverbindungen gestanden haben. Es ist zudem wahrscheinlich, daß die klugen Händler von Tarent, Bari, Amalfi sich für ihre Interessenten mit genügend viel Ware versehen haben. Bekannt ist auch die Tatsache, daß der Kaufmann Pantaleon aus Amalfi (1075) die von ihm für den bischöflichen Palast seiner Vaterstadt gestifteten Bronzetüren, ebenso die von ihm an S. Paolo fuori le mura in Rom (1070) und an die Wallfahrtskirche in Monte Gargano (1076) geschenkten Türen in Konstantinopel bestellte. Auch weiß jeder, daß Abt Desiderius von Montecassino 36 Pfund Gold nach Byzanz schickte, um eine Altartafel daraus herzustellen, daß derselbe Abt 1071 Architekten für den Neubau des Klosters von Byzanz kommen ließ usw., daß am 8. Mai 1160 ein hölzernes Marienbild von Byzanz nach Bologna geschickt wurde; andrerseits wird für Gaëta schon im Jahre 1028 eine in ihren Mustern von Byzanz u n a b - h ä n g i g e Seidenmanufaktur bezeugt. Aber im Grunde genommen beweist dieses weiter nichts, als daß nach Italien künstlerische Beziehungen aus Byzanz hinreichten, aber noch ganz und gar nicht, daß die zisalpinischen Pilger in Italien durchaus nur byzantinische Elfenbeinschnitzereien oder Malereien bezw. kunstgewerbliche Arbeiten kaufen konnten. Denn nachweislich sind eine ganze Reihe von Industrien in Italien ununterbrochen seit dem Altertum gepflegt worden, wie z. B. in Lucca die Gold- und Silber-

fadenfabrikation, die Herstellung des Goldbrokats, die Textilarbeiten für den kirchlichen Gebrauch, mannigfache Zweige der Holzindustrie, der Einlegearbeiten in Stein und anderes mehr; weshalb sollte die Technik der Elfenbeinschnitzerei, die gar keine besondere Schwierigkeit bietet, in Italien dermaßen außer Übung gelangt sein?

Werden die Pilgerzüge nach Rom und dem heiligen Lande im 9., 10. und beginnenden 11. Jahrhundert besonders stark gewesen sein? Wir sahen, daß der Seeverkehr nach Frankreich durch die Sarazenen weit über 1000 fast gänzlich unterbunden war, daß die Alpen von etwa 820 bis zum Ende des 10. Jahrhunderts (975) durch die Sarazenen, daß Oberitalien bis etwa 954 durch die Magyaren ständig beunruhigt wurde: also gar zahlreich dürfen wir uns diese Pilgerzüge, trotzdem die Belästigung der Pilger einen unmittelbaren Anlaß zum Ausbruch der Kreuzzüge gaben, bis etwa 1000 und demzufolge auch die Erwerbung der kostbaren Elfenbeinschnitzereien und Miniaturmalereien nicht vorstellen. Es kommt hinzu, daß diese Pilger vielfach gar nicht in der Lage waren, solche Kostbarkeiten zu kaufen. Denn wir befinden uns in der Zeit der Naturalwirtschaft und ein Pilger wird schwerlich andere Wertgegenstände zum Eintausch mitgenommen haben und Geldanleihen waren für einen Nichtkaufmann eigentlich nur für einen Standesherrn möglich. Damit soll die Möglichkeit, Geld zu besitzen, nicht in Abrede gestellt werden, in etwas größerem Maßstabe dürfte überdies seit etwa 1100 wegen der Messen in der Champagne Geld geschlagen sein. Gerade in Rom wurde vom 12. bis 14. Jahrhundert aus Handelsrücksichten französisches Geld, das von Provins, geprägt, und richtige lettres de change gibt es sicher seit etwa 1200; aber der deutsche Adel und der gewöhnliche Freie war schon damals, wenigstens gegen das 11. Jahrhundert, nicht mehr in der besten, wenngleich in einer an sich noch erträglichen materiellen Lage. Geld war jedoch unter allen Umständen für den Adel und noch mehr für den großen Haufen eine sehr teure Ware. Die pekuniäre Abhängigkeit der zisalpinischen kirchlichen Würdenträger von den italienischen Geldleuten beweist es am besten. Elfenbein war aber damals unzweifelhaft s e h r kostspielig, denn es handelte sich entweder um indisches Elfenbein, das wegen der besonderen Wertschätzung der Tiere in Indien nur in geringen doppelt teuren Quantitäten auf den Markt kam; da zudem die Stoßzähne der indischen Elefanten klein und sehr weich sind, so waren sie auch aus diesem Grunde wenig profitabel. Die afrikanischen Elefanten lieferten gutes Material, aber daß die Tötung eines wilden Elefanten für die Neger auch heute noch eine schwierige Sache ist, wissen wir ganz genau. Diese Verhältnisse werden vor achthundert Jahren eher schlechter als besser gewesen sein. Außerdem haben wir für unsere Frage in Betracht zu ziehen, daß die Sarazenen den Byzantinern den Weg nach Afrika verlegt hatten.

Der Einkauf dieses Rohmaterials war für den byzantinischen Fabrikanten zum mindesten noch höher im Preis geworden. Fassen wir zusammen, so haben wir festzuhalten, daß der Erwerb einer Elfenbeinschnitzerei rein geldmäßig für einen Pilger in Italien wie in Palästina eine so schwierige Sache gewesen sein wird, daß wir auch in diesem Falle von nennenswerten Quantitäten absehen müssen. Wesentlich anders stellte sich die Sachlage erst, als Alexandrien ein Welthafen wurde. Das geschah seit dem 12. Jahrhundert. Tatsächlich nimmt auch der Verbrauch des Elfenbeins in der Kunst seit dem späteren 12. und dem 13. Jahrhundert gewaltig zu. Bis zum 12. Jahrhundert sind regelmäßige Gäste in Ägypten nur die venetianischen, genuesischen und amalfitischen Schiffe gewesen; im Jahre 1215/16 werden aber die in Alexandrien weilenden Kaufleute schon auf 3000 angegeben und 1226 werden unter den von Venetianern transportierten Waren auch sieben sehr große Elefantenzähne erwähnt.

Die Tatsache, daß Venedig der Umschlaghafen für Germanien, Genua der Hafen für Südfrankreich bzw. für Frankreich in unserer Zeit in gewissem Umfange überhaupt war, und daß Amalfi, einer der bedeutendsten Häfen Süditaliens, gerade allein nach Alexandrien, dem Exporthafen Ägyptens und des östlichen Afrikas Handel trieben, ist in diesem Zusammenhange nicht unwichtig. Diese Städte waren also am ehesten in der Lage das Elfenbein in rohem Zustande zu liefern, entweder um es in Italien verarbeiten zu lassen, oder um es den Ländern diesseits der Alpen zuzuführen. Unter diesem Gesichtspunkte erhält die Möglichkeit, daß die Elfenbeinschnitzerei in Italien den Pilgern die Ware geliefert habe, eine größere Wahrscheinlichkeit.

Ob die Behauptung, daß heute noch »ganz beträchtliche Mengen« von byzantinischen Elfenbeinreliefs aus dem 10. bis 12. Jahrhundert diesseits der Alpen erhalten sind, berechtigt ist, wage ich nicht zu bestreiten; sie erscheint mir aber von dem eben erörterten allgemeinen und tatsächlichen Bedingnissen aus nicht so ohne weiteres erwiesen, und die weitere Tatsache, daß Forscher auf diesem Gebiete wie F. X. Krauß, Dobbert, Stuhlfaut, Molinier, Graeven, Strzygowski usw. in ihren stilkritischen Anschauungen, ob byzantinisch oder nicht, des öfteren sehr erheblich von einander abweichen, läßt jene Aufstellung an überzeugender Kraft nicht gewinnen. Nach meinen Dafürhalten kann unter Berücksichtigung der tatsächlichen Lebensverhältnisse den stilkritischen, diesen so überaus schwankenden, so persönlich gearteten Beobachtungen und Urteilen eine abschließende Bedeutung in der byzantinischen Frage nicht zugebilligt werden.

Wenn berufene Kenner sich heute noch, um ein Beispiel zu geben, über den weströmischen oder byzantinischen Charakter von Meisterwerken wie die Lipsanothek in Brescia streiten oder wenn ein Forscher die ravennatische Elfenbeinplastik »trotz aller byzantinischen Etiquette« als eine rein abend-

ländisch-italische kennzeichnet, und ein anderer das Hauptwerk dieser Schule, die Kathedra des Maximian (545—556) als »un monument complètement byzantin« bezeichnet, so darf dies sicher Befremden erregen. Stutzig hinsichtlich der stilkritischen Handhaben macht es auch, wenn von den Spezialforschern die Lipsanothek vom 3. Jahrhundert an bis in das 6. Jahrhundert herumdatiert wird, und jüngere Werke, wie die Elfenbeintafel in der Bodleiana zu Oxford wiederum von Spezialisten auf diesem Gebiete als vom 6. Jahrhundert an bis zum 10. datierbar betrachtet werden. Einem unbefangenen Betrachter der Dinge darf es m. E. demnach als doppelt schwierig erscheinen, antik-altchristlich und altchristlich-byzantinisch derartig bestimmt auseinander zu halten, daß im frühen Mittelalter das ganze Abendland, wie es Swarzenski annimmt, oder daß in jüngerer Zeit große Provinzen mit indigener Kunst, wie die Languedoc und Bourgogne oder Sachsen, unter die Einwirkung »byzantinischer« Elfenbeinreliefs bzw. Mosaiken gesetzt werden.

Ich möchte von meinem Standpunkt hier die Frage aufwerfen, war Frankreich und Deutschland in der Lage, sich in nennenswerter Weise mit früh-mittelalterlich-byzantinischen Werken zu versorgen, also in den Jahrhunderten von etwa 800 bis etwa 1000? An frühbyzantinische Arbeiten denke ich weniger, einerseits wegen der Erwägungen über die karolingische Renaissance, andrerseits weil »von eigenen Erzeugnissen seiner (Byzanz) Kunstübung im allgemeinen, wie seiner Elfenbeinschnitzerei im besonderen uns aus Byzanz Frühzeit nur sehr wenige Stücke« erhalten sind, nach Stuhlfaut, dem ich hier folge. Auch teilt Swarzenski in seinem Werke über die Regensburger Malerschule mit, daß für die Zeit etwa 1000 auch nicht eine byzantinische Prachtbibel erhalten sei.

Wie lagen die allgemeinen Verhältnisse in Italien? Wie stand das Papsttum zu Byzanz? Es sei gestattet zwei Worte darüber zu sagen. Im Jahre 968 wagte Papst Johann XIII. seit langem zuerst sich wieder von Byzanz etwas zu entfernen, indem er den oströmischen Kaiser als Kaiser der Griechen begrüßte, Otto I. aber den Kaiser von Rom nannte. In demselben Jahre ließ der Kaiser von Byzanz in Apulien und Calabrien den lateinischen Ritus verbieten und den griechischen vorschreiben. Erst Ende des 11. Jahrhunderts waren Calabrien und die Terra d'Otranto, noch später Sizilien, Rom kirchlich wieder untertan geworden. Im Jahre 1098 forderten die Fürsten der Kreuzfahrer den Papst auf, selbst nach Antiochien zu kommen; denn wir haben, heißt es, die Türken und Heiden überwunden, die Häretiker aber, die Griechen und Armenier, die Syrer und Jacobiten haben wir nicht überwinden können. Mitte des 12. Jahrhunderts predigt der Bischof von Langres das Kreuz gegen Byzanz, da die Byzantiner nur dem Namen nach Christen seien. Die Griechen aber betrachteten die Ein-

nahme Konstantinopels als Erfüllung des Wortes: »Herr, es kamen die Heiden in dein Erbteil und befleckten deinen heiligen Tempel«. Und wer die Greuel bei der Einnahme der Stadt und bei der Besetzung der Hagia Sofia liest, kann den Griechen in dieser Hinsicht nur Recht geben. Sie fühlten sich den Lateinern so wesensfern, daß sie später römisch getaufte Kinder von neuem tauften und Altäre, an denen römische Priester ihres Amtes gewaltet hatten, abwuschen und wieder weihten. War man ebenso empfindlich in Rom? Nein, denn hier ließ man schon im 9. Jahrhundert den Heiland nach griechischem Ritus segnen, überhaupt das Zeremoniell eindringen — aber stark war dieser byzantinische Einfluß doch nicht, wie die Fresken in St. Angelo in Formis zeigen — selbst wenn man sie nicht mit Kraus als karolingisch-romanisch bezeichnen will. Ohne mich auf M. Gg. Zimmermanns Ansicht festlegen zu wollen, sei sie angeführt.

»Die römische Kunst bleibt (in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts noch) in der Hauptsache unberührt und fuhr in denselben Geleisen fort, welche sie schon in der 2. Hälfte des ersten Jahrtausends verfolgt hatte. Die Typen der Figuren bleiben rein lateinisch, auch die Kunstform, als Ganzes betrachtet, wird nicht von der byzantinischen Kunst überwältigt, wie sehr diese auch in Einzelheiten, ja sogar in die ganze Farbengebung eindringt. Wie in der 2. Hälfte des ersten Jahrtausends beschränkt sich der byzantinische Einfluß auf das Kostüm, auf Einzelnes im Zeremoniell und die dekorative Gesamtwirkung . . . . . . (man) greift auf Einzelheiten der altchristlichen Zeiten noch besonders zurück.«

Selbst im 13. Jahrhundert bleibt die Einheitlichkeit der römischen Tradition trotz der nachweisbaren Tätigkeit byzantinischer Künstler in der Hauptsache nicht unterbrochen.

In S. Paolo fuori le mura wird das Apsismosaik, auf dem Christus nach griechischem Ritus segnet, unter Innocenz III. (1198—1216) begonnen.

Trotz dieses Zugeständnisses darf man die Unempfindlichkeiten Roms andern kirchlichen Gebräuchen den Byzantinern gegenüber nicht überschätzen. Innocenz III. betonte es nochmals recht stark, als er am 7. Dezember 1204 nach Konstantinopel schrieb: »Turpe siquidem . . nec essent, qui Latinorum populo ibidem, ante Domino, perpetuo remansuro, juxta suum ritum divina rite celebrarent officia et exhiberent ecclesiastica sacramenta.«

Glaubte man übrigens wirklich im Abendlande sich, wie es stets gesagt, den Griechen in Kunst und Wissenschaft untertan? Der Begleiter Richards Löwenherz schreibt von den Griechen als eine »gens perfida generatio nequam et omnino degenerans . . . . . . Multa Grecii veteres et armis sunt aggressi et studiis assecuti, sed omnis ille virtutum fervor refriguit in posteris et in orbem latinum migravit«. Innocenz III. bemerkt 25. Mai 1205: »quatenus

in Graeciam accedentes ibi studiretis litterarum studium reformare (!) unde noscitur exordium habuisse.«

Also die Werke dieser ganz offen als Häretiker bezeichneten Christen sollen die Pilger, die so frommer Hingebung voll ins heilige Land zogen, massenhaft gekauft oder studiert haben, um sie daheim als Vorbild zu bieten? — Das ist a priori immerhin etwas schwer glaubhaft.

Man weist auf die Mosaiken als Studienmaterial hin. Die burgundischen Werke hat Viollet-le-Duc als in Stein übersetzte Gemälde bezeichnet. Er dachte an Miniaturen, wahrscheinlich ist es aber nach Vöge, daß Wandgemälde zugrunde liegen, die ihrerseits von byzantinischen Mosaiken stammten. Die spiralhaften oder kreisförmigen Faltenzüge auf den Gelenken weisen darauf hin. Es sind uns, nach Vöge, auch Wandgemälde dieses Stiles in Montmorillon erhalten. Es fehlte in der burgundischen Plastik auch nicht an ikonographischen Absonderlichkeiten, die auf den Orient hindeuten. Buberl deutet als evt. Vorbilder der Malereien in Nonnberg (c. 1145) auf die Mosaiken (11. u. 12. Jahrh.) in Daphni, Hosios, Cephalù hin. »Leider ist uns von der Ausschmückung byzantinischer Kirchen, bemerkt anderseits M. G. Zimmermann, aus dem frühen und hohen Mittelalter nur sehr wenig erhalten. Über die untergegangenen Mosaiken ist nur spärliche Kunde zu uns gedrungen, auch sind viele (?) erhaltene Denkmäler bis jetzt nur noch ungenügend erforscht.« Also das Urteil über die s. Z. studierten byzantinischen Mosaiken — Vöge denkt vorwiegend an früh-byzantinische — scheint etwas in der Luft zu stehen.

Waren die Pilger überhaupt in der Lage Kunstwerke zu studieren? Maler, Bildhauer, Architekten waren Handwerker, die in jener Entwickelungszeit der Städte bis etwa 1150 um ihr Dasein schwer zu ringen hatten; wie viele werden die Zeit und die Mittel damals gehabt haben solch weite Reisen in fremdsprachige Länder anzutreten, trotz der Herbergen in den Klöstern? Es konnten zudem wohl fast nur zu Besitz gekommene Familienväter sein, die eine solche Fahrt unternahmen. In jenen Jahrhunderten waren, sei nochmals hervorgehoben, die Länder diesseits der Alpen so einseitig agrarisch, so vollständig aristokratisch gerichtet, die Städte, jedenfalls in Deutschland, mit vielleicht zwei oder drei Ausnahmen, so minderwertig, daß derartig reisefähige »Künstler« als eine sehr große Ausnahme betrachtet werden müssen. Vom späteren 12. Jahrhundert an hat sich dann die allgemeine Lage der Städte wesentlich verändert, so daß bis in den nahen Orient reisende Künstler eher anzunehmen sind. Mechanische Reproduktionsverfahren irgendwelcher Art gab es aber bekanntlich nicht.

Die Wichtigkeit der byzantinischen Frage besteht nach der bisherigen Behandlung, bei der Italien/Rom fast ganz ausscheidet, in erster Linie für die Länder diesseits der Alpen. Nachdem die Einwirkung von Byzanz einige

Jahre hindurch als weniger bedeutsam, die der antik-altchristlichen Kunst energischer betont war, ist seit verhältnismäßig kurzer Zeit Ostrom wieder stark in den Vordergrund getreten. Indirekt kam von Frankreich her, wenn ich nicht irre, besonders durch die sehr feinsinnigen und sehr sorgsamen Untersuchungen Vöges — von Strzygowski darf hier abgesehen werden — dieser Richtung starke Hilfe. Vöge stellte die französische Wandmalerei unter den Einfluß der früh-byzantinischen Kunst. Die Languedoc und die Bourgogne nimmt derselbe Gelehrte als die Zentren des byzantinischen Einflusses hinsichtlich der Plastik an, während die Provence der Einflußsphäre der Antike zugewiesen wird. In jenen erstgenannten beiden Provinzen führt die Monumentalmalerei die Bildhauerei. Die Werke werden etwa 1150 datiert.

Als besonders wichtig wird für die französische Großplastik das Flachrelief eben als auf der Abstammung von der Malerei begründet hervorgehoben. Wird aber nicht gerade in der frühmittelalterlichen Goldschmiedekunst das Flachrelief verwendet, ist nicht das Relief in der niederrheinischen Elfenbeinschnitzerschule durchgehend flach und ist nicht am letzten Ende die Flachplastik germanisches Schulgut? War Frankreich in der Lage, gerade im 9. und 10. bzw. 11. Jahrhundert so enge Fühlung mit der Kunst von Byzanz — also der frühmittelalterlich-byzantinischen — zu nehmen? Wir entsinnen uns, daß gerade damals Südfrankreich von etwa 813 bis etwa 975 zu Lande wie von der See her durch die Sarazenen und Magyaren sozusagen blockiert war. Dann kam in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Zeit der kommerziellen Abhängigkeit von Genua. Toulon war verwüstet, Arles als Handelsplatz eben im Wiedererstehen. Wann und von wo sollen solche Quantitäten byzantinischer Kunstwerke ins Land gekommen oder von wem sollen sie im Orient studiert sein, um die Monumentalmalerei und die Großplastik an den aus so starkem bodenständigem Kunstvermögen geschaffenen Domen in ihren Bann zu schlagen? Deutschland kann das Material nicht vermittelt haben, die Alpen waren durch zwei Jahrhunderte zum mindesten noch gefahrvoller als sie es stets gewesen waren, geworden; der Seeverkehr nach dem Osten war verschlossen; Montpellier, Arles werden handelsgeschichtlich erst bedeutend, als jene kunstgeschichtliche Entwicklung bereits vor sich gegangen war! Vöge hat die Bemerkung gemacht, daß Arles und Chur so identische Bildhauereien geliefert haben, daß für den letzteren Ort der erstere als der spiritus rector angenommen werden dürfe; M. G. Zimmermann glaubt für das 12. Jahrhundert an eine intensive Beeinflussung Oberitaliens von der Provence her. Vöge wirft im Zusammenhang mit seiner Anmerkung über Arles und Chur leicht hin, ob Italien nicht der gebende Teil gewesen sei. Er lehnt es ab, — ob er nicht den richtigen Weg damit gemieden hat? Das alte Italien meine ich. In der Languedoc, in der Provence, in Burgund

waren doch massenhaft antike Denkmäler vorhanden, und haben sie nicht in der Plastik, gerade nach Vöge, wenigstens in der Provence maßgebend in die Entwicklung der französischen Plastik eingegriffen, nicht auch der burgundisch-romanischen Baukunst ihren Stempel aufgedrückt? — Weshalb sollen die römischen Denkmäler nicht in demselben Maße in Chur, auch einem alten Römerort, eine führende Rolle erhalten haben? Sollte nicht dadurch die Gleichartigkeit der Monumente im 11. Jahrhundert bedingt sein? Es darf an Cohn-Wieners Nachweise des italienischen Einflusses auf die Bauten des südöstlichen Frankreichs, der Schweiz wie Tirols erinnert werden und an deren Verwandtschaft untereinander und mit Italien. Cohn-Wiener betrachtet die Zeit seit etwa 1130. — In der Plastik (wie in der Architektur) ein sicheres Ergreifen der gallorömischen bzw. der antiken in Südfrankreich geradezu heimischen Kunst — warum denn für Frankreichs Monumentalmalerei die Krücke der byzantinischen Malerei und indirekt diese auch für die Plastik eines Teiles Frankreichs annehmen? Waren Frankreichs Bildhauer und Maler so viel weniger befähigt als seine Architekten? Galt dort die gallorömische Schulung und die eingeborene Begabung weniger? Frankreichs Monumentalmalerei bis 1000 ist uns übrigens letzthin ebenso unbekannt wie die des 11. Jahrhunderts. Und die Jahre von 1100—1150? —

Wenn Byzanz so unbedingt die Norm für die diesseits der Alpen wohnenden Künstler abgegeben hätte, warum haben sich die damals am intensivsten arbeitenden, die Architekten, von den Bauten in Konstantinopel so fern gehalten, daß sie selbst bei den Kuppelbauten in Aquitanien technisch wie formal ihre eigenen Wege gingen? In Venedig, wo tatsächlich Byzanz Trumpf war, da hatte man es nicht vermocht. Deshalb denke ich selbstverständlich nicht im entferntesten daran, den Einfluß des nahen Orients leugnen zu wollen, nur möchte ich zur Erwägung geben, ob das Eingreifen von Byzanz wirklich so tiefwirkend war, wie es z. Z. vielfach behauptet wurde.

Welcher Art war nun das Material an Elfenbeinschnitzereien, das Frankreich in der Entwicklungszeit zufließen konnte? Außer einigen vorwiegend mit mythologischen Szenen verzierten Kästchen kleine Klappaltäre. Unter diesen Diptychen und Triptychen treten diejenigen mit Darstellungen biblischer Szenen zurück gegenüber solchen mit fast stereotypen Wiederholungen der Einzelfiguren Christi und der Madonna in stehender oder thronender Gestalt oder als Brustbild, des Kruzifixes zwischen Maria und Johannes, Christi inmitten der anbetenden Maria und Johannes dem Täufer und verschiedener Heiliger. Durch die Ähnlichkeit der sich stets wiederholenden Typen war der Einfluß auf den abendländischen Künstler besonders nachdrücklich (Goldschmidt). Die Ausführung jener Kassetten

aber, bemerkt O. v. Falke, ist eine flüchtige, fast fabrikmäßige. Von den Diptychen und Triptychen stammen die schönsten vom Ende des 10. und aus dem 11. Jahrhundert in Paris, Berlin, Rom.

Nach der Ansicht richtunggebender Forscher ist die Kunst des Abendlandes schon im 10. Jahrhundert durchaus byzantinisiert. Regensburg wird für Deutschland als sehr wichtig durch seinen Handel mit Kunstwerken aus Byzanz hingestellt. Ein irgendwie nennenswerter Handel dieser Städte über Venedig, sei es direkt oder indirekt, mit einander ist aber nicht festzustellen. Die betonte Anwesenheit einer »Griechin« in Regensburg um die kritische Zeit beweist kaum etwas in diesem Hinblick — wer kann den Zufall ergründen, der eine Frau aus »Griechenland« hierher brachte! Die politischen Zustände in den Alpen und in Oberitalien bis zum Schluß des 10. Jahrhunderts lassen aber einen lebhafteren Verkehr nach Italien damals überhaupt einigermaßen im Zweifel ziehen. Die Werke von Hildesheim und Oberzell beweisen anderseits eine energisch antikisierende und gleichzeitig indigene künstlerische Auffassung, von der unstreitig außerdem gewisse byzantinische Kunstwerte verarbeitet wurden — aber ist deshalb durchaus Byzanz bei der allerorten gemeinsamen antik-altchristlichen Grundlage als unbedingt führend anzuerkennen? Wir müssen hier wohl wieder einen Blick auf Italien werfen, das noch immer, unmittelbar wie mittelbar, leichter zu erreichen war. Nach der Meinung einiger Gelehrter soll in Rom, nach dem Sinken Ravennas, im 7. Jahrhundert wieder eine Entwicklung der Elfenbeinschnitzerei eingetreten sein. Rom wird also Erbe der, wie es heißt, byzantinisierenden Kunstauffassung Ravennas. Rom soll nach der einen Auffassung durch Ravennas Künstler in den vollen Byzantinismus (Stuhlfaut) eingetreten sein, andrerseits Rom eine Regsamkeit ohne gleichen entfaltet haben, gegen die die gleichzeitigen Ausläufer der ravennatischen Kunstpflege (im 7. Jahrhundert) wie verkommene und verwilderte Provinzialismen erscheinen (Richter). Etwas Vorsicht aus allgemeinen Gründen ist aber auch in diesem Falle geboten. Gregor I. (gest. 604) schreibt: »Die Dörfer und Städte Italiens sind zerstört .... Rom die einstige Herrin der Welt sieht, von tausendfachen Schmerzen niedergedrückt, ihre Bürger dahinsiechen, die Gebäude in Trümmer fallen und erduldet täglich die Ungebühr der Feinde.« Sollte die Stadt der Welt zu dem allmählichen Wiedererstehen der künstlerischen Tätigkeit in ihr nicht auch etwas beigesteuert haben? Man möchte dies auch aus »stilkritischen« Beobachtungen schließen. Die ravennatische Elfenbeinschnitzerei führte ja, wenn auch unter erfolgreichster Einwirkung von Osten her, »den altchristlich-abendländischen, von Rom ausgehenden Faden in gerader Entwicklung fort«. Wie lange kann Ravenna Künstler geliefert haben? Höchstens ein Menschenalter hindurch. Einen weiteren Beweis für eine gewisse

Selbständigkeit Roms finden wir darin, daß die Mosaikkunst in dieser Stadt sich zu Anfang des 10. Jahrhunderts ganz ausgelebt hatte und an ihre Stelle die billigere Technik der Wandmalerei zu treten sich anschickte. Wie wenig tief die byzantinische Kunst in Rom festen Fuß gefaßt hat, und wie viel aus der alten Zeit beibehalten war, erläuterte ich bereits an der Hand M. G. Zimmermanns. Sollten also die byzantinischen Kunstelemente diesseits der Alpen doch vielleicht etwas anderer, weniger unmittelbarer Abstammung sein? Es werden gerne die Arbeiten der Edelschmiedekunst als unmittelbare Zeugen schon frühzeitiger byzantinischer Einwirkung herangezogen. Dabei ist zunächst nicht zu vergessen, daß die nordische Goldschmiedekunst technisch in jeder Hinsicht außerordentlich hoch stand und im wesentlichen wohl nur die Technik des Zellenemails aus dem Orient bzw. von Italien übernommen hat. O. von Falke bemerkt: im Verlauf des 11. Jahrhunderts dringt der byzantinische Zellenschmelz überall in Italien, Frankreich und Deutschland ein.

Die byzantinische Frage scheint demnach für das ganze frühe Mittelalter noch ungeklärt. Auch für die Languedoc und die Bourgogne dürfte gerade im Hinblick auf die politische und kommerzielle Seite wie auf die allgemeinen Verhältnisse die Sachlage noch nicht ganz so spruchreif sein, wie es in jüngster Zeit vielfach angenommen wird. Für die Languedoc und die Bourgogne Byzanz als den maßgebenden Lehrer zu betrachten, dafür spricht nicht die geringe Anzahl der echt frühbyzantinischen Werke, mit denen, auch nach Goldschmidt, Vöge vorwiegend operiert. Es ist hier einerseits an Elfenbeinschnitzereien zu denken, andrerseits an die Mosaiken (Miniaturen), über die wir ein wirklich zutreffendes Urteil bei dem heute noch vorhandenen Material kaum haben können.

Die Eirenekirche in Konstantinopel, jetzt Arsenal, ist nebenbei bemerkt übrigens, wie ich mich überzeugte, noch heute mit tadellos erhaltenen Mosaiken geschmückt.

Es ist aber auch sehr zweifelhaft, ob wir auf eine intensive Einwirkung der Mosaiken (eventl. auch der von Ravenna usw.) hinweisen dürfen, da wir, wie bemerkt, kaum anzunehmen berechtigt sind, daß unter den Pilgern sich genügend künstlerisch geschulte Kräfte befunden haben, welche die Mosaiken kopieren konnten. Die Kaufleute irgendwie heranziehen zu wollen, verbietet ein Blick auf unsere heutigen ungleich besser vorgebildeten Überseekaufleute. Miniaturen aber als Lehrmeister für die Wandmalerei zu kreieren, hindert uns erstens das erhaltene Material, das nach dem Urteil der Spezialisten ein non liquet verlangt, und dann die damals kaum überwindbare Schwierigkeit Kleinmalerei in Großmalerei zu übersetzen. Endlich sei nochmals an die handelsgeschichtlichen und politischen Zustände Frankreichs erinnert. Aus diesen Gründen dürfte eine nochmalige Prüfung der ganzen Angelegen-

heit sich dringend empfehlen. Alle tatsächlichen Verhältnisse weisen zudem Frankreich auf die eigenen Kräfte hin und auf das, wie die Geschichte der Architektur zeigt, doch wahrlich sehr lebensstark erwachsende künstlerische Vermögen.

Ohne die einzelnen Phasen der Entwicklung der romanischen Kunst zu verfolgen, sei an die so verdienstvolle Arbeit Ad. Goldschmidts über die sächsische Plastik in der Zeit von »etwa 1190 bis etwa 1220« erinnert. Er bemerkt zu seiner Annahme eines starken Versagens der indigenen künstlerischen Kraft und als Erklärung der »plötzlich, fast stürmisch« auftretenden Entwicklung: »die sich belebende Kunst vom Ende des 12. Jahrhunderts greift nun wieder auf die byzantinische Kunst zurück. Das zeichnerische und dekorative Element herrscht stark vor und läßt eine einfache plastische Gestaltung der Figuren mit Ausnahme der Köpfe nicht recht aufkommen.« Am Rhein setzt, führt der Gelehrte aus, schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der Wandmalerei zu Schwarzrheindorf diese Aufnahme der byzantinisch-antiken Motive ein. Sollte das Vorwiegen der Zeichnung nicht wenigstens zum Teil hervorgerufen sein durch die Aufgabe der Zeit, die vielen neuen Erzählungen, »Romane«, Gedichte schnell mit charakteristischen, aus dem Leben genommenen Illustrationen zu versehen?

Goldschmidt fährt seine Gedankenverbindung zusammenfassend fort: »So können wir in Sachsen vom 12. bis durch das erste Drittel des 13. Jahrhunderts drei aufeinanderfolgende Stile unterscheiden..... Es fehlt die Fähigkeit plastisch zu gestalten, es klebt noch vieles an der Fläche oder nebeneinander und selbst dort, wo eine größere Rundung eintritt, mangelt die Monumentalität und bleibt der Anklang an die Kleinkunst bestehen. In den Köpfen wird zwar durch Anlehnung an byzantinische Elfenbeine größere Plastik nebst der schärferen Charakteristik erreicht, die Gewandung wird aber trotz der Belebung durch die byzantinischen Motive noch zum Spielball dekorativer Schnörkelkunst, die sich auch in dem letzten Stil fortsetzt.«

Ohne mich auf Einzelfragen einlassen zu wollen, möchte ich mir für die schlechthin künstlerischen Fragen der in Rede stehenden Periode ein Wort O. von Falkes im allgemeinen zu eigen machen, der über das romanische Kunstgewerbe im 12. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts schreibt: »Von der Völkerwanderung an sind im Kunstgewerbe des Abendlandes die kirchlich-byzantinische und die weltlich-germanische Richtung nebeneinander hergegangen, getrennt trotz der gemeinsam spätantiken Quelle und trotz mancher Vermischung. Erst im 12. Jahrhundert fließen sie zu einem starken Strom zusammen und aus ihrer Vereinigung erwächst der romanische Stil..... Einerseits war die Klosterkunst nach jahrhundertelanger Schulung durch Byzanz (antike-altchristliche Kunst?)

hinreichend erstarkt, um dieser Stütze entraten zu können. Mit dem Können wuchs die Selbständigkeit und mit dieser hob sich das nationale Element. . . damit war einer Annäherung an den Volksgeschmack freie Bahn gebrochen.« An dieser Stelle erinnere ich auch an die Stellungnahme von Molinier und F. X. Krauss zur byzantinischen Frage. Falke urteilt weiterhin über die Goldschmiedekunst, die jedenfalls ebensogut wie die Elfenbeinschnitzereien in diese Diskussion hineingeworfen werden darf, daß der Zellenschmelz nach Hildesheim erst 1150 gekommen sei, daß an den großen Schreinen die plumpen glotzenden Figuren wie manches andere beweise, wie rückständig die in niedersächsischer Überlieferung befangene Kunst gegenüber dem Westen geworden sei. Derselbe Forscher bemerkt gelegentlich einer Betrachtung der rheinischen Treibekunst: »eine bedeutende Errungenschaft der romanischen Goldschmiedekunst ist die in rasch wachsendem Können geübte Plastik in getriebenem Silber.« Die in Betracht kommende Zeit war etwa 1170. Es wird hier also geurteilt, daß im Westen ein plastischer Sinn sich um die kritische Stunde selbständig entwickelt habe. Falke kennzeichnet überhaupt das Verständnis für bildhauerische Formgebung als ein eigenständiges Kunstgut; denn er bemerkt zu dem Altarvorsatz Heinrich II. (für Basel, jetzt Cluny): »in diesem Streben nach starker Plastik liegt nicht byzantinisches; es ist durch selbständige Regungen der abendländischen Kunst in die Metallarbeit des 11. Jahrhunderts hineingetragen. (Um so deutlicher spricht das Ornament für griechische Vorbilder.)

Hinsichtlich Hildesheims bzw. Sachsens darf dann noch erinnert werden an das Grabmal in Merseburg, an die Türen in Nowgorod (etwa 1150) und in Gnesen, an den Löwen (1166) in Braunschweig, an das große Taufbecken in Hildesheim, an die kunstgewerblichen Erzeugnisse, die Hildesheim den alten Vorrang behaupten ließen.

Ob also Goldschmidts Hinweis auf die plastische Tendenz als von einer byzantinischen Einwirkung allgemein sprechend ohne weiteres gerechtfertigt ist? Es sei noch an Bodes Charakteristik der Elfenbeinschnitzereien des 10. Jahrhunderts erinnert, die er den Rheinlanden zuweist: »das Relief in der niederrheinischen Schule ist durchgehends flach, die Konturierung scharf, die Typen erstaunlich realistisch. Die mächtigen Stirn- und Backenknochen in Verbindung mit dem eingedrückten Nasenbein geben . . . . . einen derben, gewalttätigen Zug . . . . . nichts von der weltmännischen Etiquette byzantinischer Heiliger.« Erinnern wir uns endlich der einheimischen Holzschnitzkunst, so möchte eine zeichnerische Richtung in Germanien an und für sich recht leicht erklärbar sein.

Ohne Frage sind die kommerziellen und politischen Verhältnisse für das Eindringen eines orientalischen Einflusses im 12. Jahrhundert wesentlich

bessere geworden und aus diesem Grunde wäre es weit schwieriger als früher einen Einwand gegen das Eindringen eines byzantinischen Elementes zu erheben, da nach den Kreuzzügen der Levantehandel in ungeahnter Weise prosperierte. Aber welcher Art war denn dieser byzantinische Lehrmeister? Was bot er in seinen »Konserven« des Altertums? Kleine Kästchen und kleine, handgroße Altärchen mit ruhig dastehenden Einzelfiguren von durchgehends minderwertiger Technik! Worauf beruht der Beweis, daß Byzanz in Sachsen um 1190 bis etwa 1220 eine »plötzliche, fast stürmische« Entwicklung der Plastik gebracht habe? Auf dem erwachenden besseren Verständnis für plastische Formgebung, auf einer mißverständlichen Wiedergabe der Gewandung (Ärmel) des Heilandes und auf dem, wie gesagt wird, byzantinisch anmutendem Gesichtsschnitt des Heilandes an den Chorschranken in Hildesheim (da nach anderer Annahme, Bodes, dieser Kopf aber erst der Mitte des 13. Jahrhunderts zugewiesen wird, so dürfte er als zu unsicher datierbar zunächst ausscheiden).

Also diese byzantinischen Diptychen mit dem Heiland und der Madonna in sich »stets in größerer oder geringerer Güte wiederholenden Typen« werden als Erwecker zum Leben beschworen! Bereits für 1080 wird in der Großplastik an der Grabplatte für Rudolf von Schwaben die »bessere Bewältigung der Körperformen«, die »eigene Beobachtung« in Anspruch genommen, und weshalb für die Arbeiten von etwa 1190 bis etwa 1220 einen Einfluß der byzantinischen K l e i n k u n s t als in erster Linie erzieherisch wirkend herbeirufen, während gerade für die k l e i n p l a s t i s c h e n d e u t s c h e n Werke wie z. B. für die Siegel der deutschen Könige, ein stetiger Fortschritt bemerkt wird. Kemmerich schreibt im Hinblick auf das Siegel Konrad II. . . . . : so zeigen seine Siegel ein volles Gesicht mit kräftig vorspringendem spitzem Kinn, kurzem gelocktem Vollbart, langem lockigem Haupthaar und kurzen Löckchen an der Stirn . . . . . bemerkenswert sind die guten Proportionen, vor allem sind die Beine gut modelliert und stehen annähernd in richtigem Verhältnis zum übrigen Körper (1146), und hinsichtlich des Siegel Adelogs (!) von Hildesheim wird bemerkt »ausgezeichnet durch gute Durchbildung des Gesichtes«; für das ganze 12. Jahrhundert aber, »daß die Wiedergabe des Gewandes, der Attribute und Körperformen entschiedene Fortschritte gemacht habe d. h., daß von einem plötzlichen Erwachen eines plastischen Sinnes um 1190 bis 1210 meines Erachtens schwerlich die Rede sein kann. Mir erscheint es, wie gesagt, auffällig von einer fremden Kleinkunst eine plötzliche künstlerische Förderung der einheimischen Großplastik zu erwarten, und die indigene Kleinkunst außer Acht zu lassen, obwohl sie fortschreitend zur Höhe sich bewegt.

Wäre es nicht möglich an einen Anstoß von dem damals weit voran geschrittenen Westen Germaniens zu denken, an dessen Werken nicht zum

mindesten das Verständnis für plastische Formengebung gerühmt wird, der gerade in dieser Stunde den Zellenschmelz in Sachsen einführte und auch hier die Liebe zu dem Kupferschmelz wieder wachrief, der seinerseits ein Nachkomme der späterrömischen Emailtechnik ist, und der besonders im 12. Jahrhundert in Germanien so sehr beliebt wurde. Sollte nicht auch bei dem Mißverständnis der antiken Kleidung des Heilandes mehr die näher liegende Antike oder die antik-altchristliche Kunst als die im besonderen Sinne byzantinische in Frage kommen? An die Antike erinnerte sich ja auch Goldschmidt in Schwarzrheindorf, und Cohn-Wiener behauptet, daß in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Gebiete des linken Rheinufers, das Herzogtum Ober-Lothringen und das Elsaß eine gemeinsame Zone italienischen Einflusses darstellen. Von der Vincenztafel in Basel, vom Ende des 12. Jahrhunderts (etwa 1190) urteilt Bergner, daß sie ganz in der Art der späten Antike gemeißelt sei. Deshalb wird niemand eine gewisse Anteilnahme der sächsischen Künstler an der äußeren Formensprache jener kleinen byzantinischen Bildwerke in Abrede stellen dürfen, aber ein dem Leben so stark zugewandter Sinn, wie der war, welcher die Madonna an den Chorschranken zu Halberstadt mit den langen blonden Zöpfen einer germanischen Frau ausstattete, der so komplizierte Stellungen wie die der sitzenden Apostel sich ausdachte, der so wundervoll der lebenden Gegenwart abgelauschte Charakterköpfe wie die in Bamberg sehen und bilden konnte, der war in weitaus erster Linie bodenständig und brauchte von diesen »fast fabrikmäßig« hergestellten, nahezu unbewegt dastehenden Einzelfiguren nicht zum Schaffen aufgerufen zu werden — bei der Vergangenheit, die ihn, gerade in Hildesheim, auf die Antike und das pulsende Leben hinwies und bei der energievoll vorandrängenden Gegenwart, vorab im Westen unseres Vaterlandes.

Ich erinnerte hier vornehmlich an die Kleinplastik, da diese, die Elfenbeinplastik von Byzanz, das tertium comparationis bot, im übrigen dürfte es selbst für etwa 1190 noch gelten, wenn Seyler eine direkte Übertragung der Kleinplastik in die Monumentalplastik in Stein unwahrscheinlich findet, da die bedeutende Vergrößerung des Maßstabes künstlerische Qualitäten voraussetzen würde, die wir — trotz einzelner entgegenstehender Beispiele — in jener Epoche kaum suchen dürfen. Das fach- und sachgemäße Studium der vielleicht 1204 noch in größeren Mengen in Byzanz vorhandenen Großplastik dürfte schon als zeitlich zu spät nicht in Frage kommen. Ist es gestattet, in diesem Zusammenhange auch noch auf die so kraftvoll emporstrebende, gerade jetzt so »plastisch« bildende kirchliche wie bürgerliche Baukunst den Blick hinzuwenden? Es ist das Jahrhundert, in dem die Trümmer des germanischen Nationalepos, die Niebelungen, zusammengeschweist wurden, in dem Relindis etwa 1165 den unter Herard von Lands-

perg vollendeten »Lustgarten« aus dem Leben für das Leben illustrierte, in dem Wernher von Tegernsees Dichtungen von der Malerei ihre Form gewannen? Herrschten nicht aber auch grauenhaft die Ketzergerichte? Der Albigenser- und der Stedingerkrieg sind Beweise genug. Und die Griechen waren Häretiker! —

Ich gestehe offen zu, daß wenn nicht zwingendere Beweise für einen überall sieghaften, wegweisenden byzantinischen Einfluß zu Ende des 12. Jahrhunderts auf die alteingesessene sächsische bzw. deutsche Plastik gebracht werden, er mir nicht als einwandfrei erbracht erscheint. Denn die heimische Tradition war überall »schon seit dem 11. Jahrhundert eine viel zu gefestigte, um nicht die fremden Anregungen den eigenen unterzuordnen«. Meines Erachtens kann die Stilkritik allein eine ausschlaggebende Rolle in diesen Zeiten nicht beanspruchen. Die in Rede stehende Periode wird, wie erinnerlich, dadurch dem Stilkritiker besonders gefährlich, daß Byzanz ursprünglich und bei der hier stark herrschenden Tradition immer wieder indirekt oder auch direkt aus der Antike Anregung genommen hat, wie die Länder nördlich der großen Berge (karolingisch-ottonische, burgundisch-provenzalische Renaissance). Auch hat das Mittelalter, jedenfalls im christlichen Abendlande, überall gemeinsame geistige Züge, die auch eine gewisse Gleichartigkeit in der Kunstsprache hervorrufen mußten. Deshalb muß um so bestimmter für die Perioden, die in so ausgesprochenem Maße der Typik gehören, wie die früh- bzw. späterromanischen Jahrhunderte die Forderung erhoben werden, daß für alle stilkritischen Zuweisungen aktenmäßige Belege beigebracht werden, entweder durch direkten Beweis der Provenienz oder durch die tatsächlichen Verhältnisse des allgemeinen Lebens, wie ich es in dieser handelsgeschichtlichen-kunstgeschichtlichen Skizze versucht habe.

Urkunden über ein verschollenes Altarbild Filippo Lippis.

Von **Walter Bombe.**

Die im folgenden mitgeteilten Urkunden über einen Rechtsstreit Filippo Lippis mit dem Kaufmann Antonio del Branca waren Gaetano Milanesi bekannt, der im zweiten Bande seiner Vasariausgabe auf Seite 626 und 627 auf den Inhalt einer derselben Bezug nimmt, ohne jedoch ihren Wortlaut mitzuteilen und ihren Fundort genau anzugeben, während er die übrigen mit seinem Zeichen versehen hat. Zu ihrer Erläuterung werden wenige Worte genügen.

Am 16. Februar 1451 erhielt Fra Filippo von dem Kaufmann Antonio del Branca, einem geborenen Peruginer, der in Florenz lebte, den Auftrag, ein Bild für dessen Kapelle in San Domenico zu Perugia zu malen. Der Auftraggeber hatte schon am 15. Mai 1449, während er im Hospital von S. Marco zu Florenz verpflegt wurde, sein Testament gemacht, laut dessen er dem Kloster S. Domenico zu Perugia eine Summe zum Bau einer Kapelle und zur Herstellung eines Marienbildes hinterließ und seine »Nepote« (Nichte oder Enkelin) Brancha, die Tochter des Costantino Branca zur Universalerbin einsetzte [1]). In einem Libro di Ricordi des Klosters S. Marco zu Florenz hat der damalige Prior des Klosters, Frate Giuliano di Firenze, bei dem Antonio del Branca den mit Fra Filippo vereinbarten Lohn, 70 Fiorini, hinterlegt hatte, außer dem Hinweis auf den bisher nicht auffindbaren Kontrakt von der Hand eines Notars ser Piero auch noch den Lieferungstermin, sechs Monate nach dem 22. Februar, also den 22. August desselben Jahres angegeben. Nach Ablieferung des Bildes kam es zu einem Rechtsstreit. Der Auftraggeber lehnte die Annahme des Bildes ab, weil es nicht eigenhändig ausgeführt war, und Fra Filippo wandte sich, um zu seinem Gelde zu kommen, an das Tribunal der Florentiner Mercanzia. Am 11. September fand eine Verhandlung statt, zu welcher Fra Filippo nicht erschien. Das Tribunal entschied zu Gunsten Fra Filippos, und noch vor Ende des Monats September zahlte ihm der Prior von S. Marco den vereinbarten Lohn.

Vasari beschreibt das Bild in S. Domenico Vecchio als eine Madonna mit den vier Heiligen Petrus, Paulus, Ludwig und Antonius Abbas und fügt

[1]) Archivio di S. Domenico, Perugia, Mazzo di Testamenti, Biblioteca Comunale.

hinzu, es sei damals auf dem Hochaltar der Kirche befindlich gewesen [2]. Als im Jahre 1778 Boarini seine Descrizione della Chiesa di S. Domenico herausgab, waren Teile des Bildes in der neuen Kirche S. Domenico zu beiden Seiten des Eingangs zum Baptisterium aufgehängt [3]. Laut Angabe Orsinis wurde es von dort im Jahre 1784 in einen der Kapitelsäle gebracht [4]. Seither ist es verschollen.

Convento di San Marco, Firenze, Libro di Richordi dal 1445 al 1492, Nr. 902 c. 34t. (Ricordanze A) Biblioteca Laurenziana, Florenz.

Richordo chome adi 16. di febraio 1450 [stile fiorentino] si chonvennono insieme nella nostra sagrestia uno cittadino perugino detto Antonio del Brancha et frate Philippo frate già fu del charmino dipintore, per fare et dipingere una certa tavola d'altare cioè: Il detto Antonio la lochò al detto frate Filippo chon questo patto et chonditione cioè la dovessi dare fornita et dipinta a tutte sue spese chome si chonti è ne nella charta del chontratto dello quale fu rogato uno ser Piero... [Lücke im Text] infra tempo di 6 mesi prossimi futuri chomenzando il tempo adi 22. di sopradetto mese et anno. Et se la darà chompita in detto termino debbia avere ducati 70. di suggello et se in detto tempo non l'avesse chompiuta gli debbia richadere adosso chome si chontiene in detta charta, coll'altre sue gravezze et circumstantie et per sichurtà dell' una et l'altra parte fu depositato il denaro cioè 70 fl. a me frate Giuliano di Firenze priore di San Marcho di Firenze dell' ordine de' predicatori li quali in diposito tengho a petitione delle dette parte — Antonio del brancha.

Richordo d'apresso a questo chome adi primo d' Aprile 1451 promessi a Giovanni del Pugliese lanaiolo Fiorini 10 di suggello della ragione del detto frate Filippo et di sua licenzia quando sarà il tempo gli dovessi dare i sopradetti danari et non prima, cioè chonchorrendo le sopradette chonditione etc.

Item promessi adi 19 de Luglo di detto anno a Michele di Simone linaiolo Fiorini 6½ di chonsentimento et richiesta di detto fra Filippo, quando gl'arà dato la tavola in mano del sopradetto Antonio del Brancha satisfatto a' patti anno insieme.

Item promessi alle rede di Piero battiloro et chompagni adi 21 di detto mese et anno paghargli dell' oro daranno a frate Filippo detto quando

[2]) Ed. Milanesi, II, p. 626—627. In einer Note gibt Milanesi irrtümlich an, das Bild sei noch vorhanden. Er verwechselt es mit dem von uns auf p. 106, Jahrgang 1909 dieser Zeitschrift beschriebenen Triptychon Bonfiglis und Caporalis von 1486.

[3]) Perugia, 1778, p. XXXXVI.

[4]) Guida, Perugia, 1784, p. 350.

arà assegnata la detta tavola cho' patti d'achordo in modo che il detto Antonio del Brancha si chiami chontento chome si chontiene di sopra.

Adi 24 di settembre 1451 detti al sopradetto Michele Fiorini sei e mezo portò Nicholo di Nicholo in presenza di frate Filippo sopradetto.

F. $6^1/_2$.

Adi detto detti al sopradetto fra Filippo Fiorini sei larghi per parte di pagamento della sopradetta tavola in presenza del sopradetto Nicholo di Nicholo. F. 6 larghi.

A di 21 di detto mese et anno detti al sopradetto Giovanni del Pugliese Fiorini 10 di sugello portò Piero di Francesco in chontanti. F. 10 di sugello.

A di detto i sopradetti heredi di Piero battiloro si chiamarono chontenti d'essere da me satisfatto et pagato in presenza del sopradetto Piero di Francesco.

A di detto detti al sopradetto fra Filippo pagati in sopra detti per insino a Fiorini 66 et quatordiri Lire le quale furono per spese di (folgen zwei unleserliche Worte) alla merchatantia chontra il sopradetto Antonio.

F. 66 et L. 14.—

Am Rande die Bemerkung des Priors:

Tutto feci et pagai ogni chosa di licenza del sopradetto Antonio et Brancha sua nipote.

R. Archivio di Stato, Libri delle cause ordinarie del Tribunale della Mercanzia Nr. 1382 c. 34. Die 11 Septembris (1451).

Comparì dinanzi al detto officio e sua corte il detto

Antonio del Barcha (!) da Peruscia, habitante al presente in nella città di Fiorenze, per cagione d'una petitione et domanda che nella corte contra de lui si dice essere state date et fatte a di 9 del presente mese di septembre per frate Filippo di Tomasso di Fiorenza, dipintore et rectore di San Clericho a Legnaja, per le quale si dice contenere in effecto che a di 16 de Febraio 1450 il detto Antonio allogò a pignere effare al detto frate Filippo una tavola con molte figure di santi e sante, a tutte spese di frate Filippo della qualità et conditione, di che si dice che fu fatto in verità, et ch'esistendo in nello contracto che perciò fu facto tra dette parti, doveala avere fatta in sei mesi, cominciati a di 22 de detto mese di septembre, et havendo a detto tempo finito, il detto frate Filippo dovea avere fiorini 70, e quali denari dovea havere, et esso frate Filippo dice che pensa che stessino apresso al priore di San Marcho con certi patti, come di ciò dice apparire per istrumento publico, et dice il detto frate Filippo che nello stesso termine fatta fu detta tavola della qualità et modo di che in detta charta et contracto si fa mentione; in però esso dice che fece notificare al detto Antonio

per lettore di detta corte; e però detto frate Filippo dice che domanda, Antonio gli sia condennato abere a pagare i detti F. 70, o vero fargli dare detto deposito che fossevi presto a dargli et consegnargli detta tavola, et per cagione di tutto ciò che nella detta petitione si contiene. Lo disse et dice el detto Antonio contradicendo alla detta petitione et domanda contra ogni intentione di detto frate Filippo mancha; adunque el detto Antonio sia et debba essere libero et absoluto, et sopra di quella al detto frate Filippo imposto perpetuo silentio, et che così si faccia pronuntiare sententia et deliberatione per lo detto nostro officio, et la parte aversa in nelle spese si condepni secondo la forma dello statuto et ordinamento della detta Università, domanda il detto Antonio pelle ragioni et cagioni maxime infrascritte, et qualunque altre di quelle, cioè:

Et prima, però che la detta petitione et domanda del detto frate Filippo sia obscura, inepta et malfatta, et non procede et non conchiude et mancha delli suoi debiti requisiti, et le cose in quella contenute et nominate furono et non sono vere, maxime in nello modo et forma noverate.

Anchora però che avendo et detto Antonio notitia della fama del detto frate Filippo d'essere nello mestiere de lo dipignere singulare et valente homo, esso volendo far fare una tavola dipinta con certte figure mi in esso si convenne col detto frate che lui fusse quello che la facesse, et fecesi et fermossi pacto nomine (?)... (unleserlich) come la detta tavola sarà a fare et in che tempo, et di tutto si fè publico istrumento per mano di pubblico notaro, et del detto deposito F. 70 per el prezo della detta tavola, acciò che facendo il detto frate Filippo quello era tenuto et obligato, gli fosser liberamente dati i detti F. 70.

Anchora però che il detto frate Filippo nelli detti termini non contenendosi, dippoi non fece la detta tavola, nè cosa che commessa, et una tavola che esso dice avec fatto fare non è la tavola che dovea fare al detto Antonio, et si perchè l'a fatta fare ad altri, egli la dovea fare esso medesimo, et si perchè non fu fatta in detto termine, et sì perchè quella non fu et non è della qualità et come s'aspecta pello istrumento fatto tralle due parti, et però el detto Antonio debba essere assoluto et non si debba dechiarare il deposito per lui fatto, et potergli esser renduto, et così domanda far cagione.

Et questo disse a'presenti salvo d'altre cose. A petitione del detto Antonio, Justo de Fiorenza (?) messo di detta corte, rifferì avere ricercho il detto frate Filippo in prima audientia per comparizione exceptiva et ciò che in essa si contenere dice contra qualch' altro.

Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien.

(Fortsetzung und Schluß.)

Von **Hermann Voss.**

Galerie im Palazzo Corsini (Fortsetzung).

»Pietro da Cortona«, Santa Conversazione. — Dies prächtige und überraschend farbenschöne Dekorationsstück fand erst neuerdings in den Räumen des ersten Stocks der Galerie seine Aufstellung. Mit einer sonderbar berührenden Mischung venezianischer, römischer und correggesker Elemente macht es schon die Einordnung in eine der geläufigen Schulbegriffe schwer. So stark sich anfangs das Venezianische vordrängt, so schließt doch der großartig-feierliche Charakter diese Schule völlig aus; die Benennung auf Berrettini erklärt wieder nicht die unbezweifelbaren venezianischen Einflüsse in der Komposition und in manchen Eigenheiten des Kolorits. Als die wahren Meister des prächtigen Bildes meine ich zwei luccheser Maler, die stets zusammengearbeitet haben, nennen zu können: Giovanni Coli und Filippo Gherardi. Diese Hypothese würde die sich widersprechenden stilistischen Eigentümlichkeiten leicht erklären; denn beide Künstler, von Hause aus Schüler Cortonas, waren später in Venedig tätig und bildeten, unweigerlich »concordissimi come di animo, così di stile«, hier einen neuen Stil aus, »che partecipa del veneto e del lombardo« (Lanzi; der Hinweis auf die Lombardei ist als gleichbedeutend mit der Betonung der Einwirkung Correggios auf die beiden Meister aufzufassen). Das Bild der Corsiniana ist nach dem venezianischen Aufenthalt entstanden zu denken; es steht in nächster Beziehung zu einer der Hauptarbeiten der Lucchesen in Rom, den Deckenbildern der Kirche S. Bonaventura (La Croce dei Lucchesi). Wir finden hier die gleichen stilistischen Elemente: eine glänzende dekorative Wirkung, bei virtuoser Verwendung von Balustraden, Portalen, prächtigen Gewändern, effektvollen perspektivischen Kunstgriffen, ferner eine analoge Farbenstimmung (ein glanzvolles helles Gelb, ein warmes Zinnober und eine matte Abart von Rot — wie auf der Santa Conversazione —, ein tiefes Blau), ähnlich zusammen-

geballte, fast wild zu nennende Drapierungen, Typen mit eigentümlich großen Augen und correggeskem Lächeln u. a.

Die Werke beider Meister in Rom sind im übrigen wenig zahlreich. Die Ausmalung der Decke des großen Saales im Palazzo Colonna bildete ihren Hauptruhm, daneben wollen Arbeiten wie die Fresken der Kuppel in S. Niccolò da Tolentino weniger besagen. Die letztere Arbeit, obwohl koloristisch wegen der abweichenden Technik nicht vergleichbar, interessiert uns hier insofern, als der Typ der Madonna, die den Heiligen der Trinität empfiehlt, starke Ähnlichkeit mit dem der Madonna unseres Bildes besitzt.

»Pierfrancesco Mola«, männliches Porträt. (Fälschlich als Bildnis des Dichters Fulvio Testi). —

Um dieses durch die Lebhaftigkeit des Ausdrucks und die Frische der Technik bemerkenswerte Bildnis hat sich eine Reihe falscher Meinungen gebildet, denen ich in meiner Arbeit über P. F. Mola (zitiert Rep. XXXIII, S. 216) kurz entgegengetreten bin. Eine ausführlichere Begründung möchte ich an dieser Stelle geben.

Von dem fraglichen Porträt existieren zwei Exemplare; das in der Brera befindliche (Nr. 394 des Katalogs von 1908) trug noch im Katalog von 1896 die richtige Angabe des Meisters und des Dargestellten, wie sie aus einem gleichzeitigen Stiche des G. B. Bonaccina einwandfrei herzuleiten ist: Francesco del Cairo, Bildnis des Malers und Schriftstellers Luigi Scaramuccia. Carl Justi erkannte den Zusammenhang mit dem Bilde der Corsiniana, das — wohl wegen der hier auf dem Buche lesbaren Buchstaben F. T.ti — als Bildnis Testis gilt. Er identifizierte daher, sicherlich ohne von der Existenz des Stiches von Bonaccina zu wissen, die Persönlichkeit des Dargestellten mit Fulvio Testi [1]). Von Justi ward dies in das Brerawerk Riccis und in den Brera-Katalog von 1908 übernommen [2]), der von der Existenz des Stiches weiß, aber diesem, obwohl absolut zeitgenössisch und für das Buch Scaramuccias »Finezze dei pennelli italiani« bestimmt, ein Versehen in der Benennung des Dargestellten zutraut.

Abgesehen davon, daß ein solches Versehen gegen alle Wahrscheinlichkeit ist und vielmehr die traditionelle Benennung des Corsinibildes höchst apokryph erscheinen muß, gibt es einen unzweifelbaren Beweis dafür, daß tatsächlich Scaramuccia der Dargestellte ist. Unter den Malerbildnissen der Galleria di S. Luca in Rom befindet sich nämlich sein authentisches Porträt mit der Inschrift: Luigi Scaramuccia Perugino pittore ani. 64 D. 1680. Dies Bild, das den Künstler in späteren Jahren darzustellen scheint

---

[1]) Carl Justi, Velazquez Bd. II, S. 83.

[2]) Malaguzzi Valeri, Catalogo della Pinacoteca di Brera. Die Stelle bei Justi, auf welcher der Irrtum beruht, hier nicht erwähnt, dagegen im Katalog von 1901 zitiert.

und übrigens den Bildern in der Brera und der Corsiniana künstlerisch unterlegen ist, zeigt absolut schlagend die gleichen Züge, dasselbe fette Gesicht, die lebhaften großen Augen, einen gleichen idealistischen Schwung im Ausdruck, der sich auch in den Gemälden und in der Schreibweise Scaramuccias nicht verleugnet.

Unaufgeklärt bliebe nur die Bedeutung der angeführten Inschrift auf dem Buche, das der Dargestellte in der Hand hält. Es ist naheliegend, sie auf das Werk Scaramuccias zu beziehen, und in der Tat liest man auf dem Exemplare der Brera statt des F. T.^{ti} deutlich F. P.^{li}, was sich sehr gut als „F(inezze dei) P(ennel)li" interpretieren läßt und somit einen weiteren Anhaltspunkt für den Dargestellten gibt. Zum Schlusse sei erwähnt, daß das Museo Civico in Modena eine moderne Kopie des römischen Exemplars besitzt (als »Bildnis des Fulvio Testi«) — ein Stockwerk höher, in der Galleria Estense, befindet sich unter Nr. 370 ein anderer »Fulvio Testi«, der ein ganz abweichendes Aussehen hat. Da Testi Gesandter des modenesischen Herzogs war, hat vielleicht das letztere Bildnis ein gewisses Anrecht als authentisches Porträt des berühmten Dichters und Staatsmannes zu gelten.

»Schedone«, Et ego in Arcadia. — Der Gegenstand des kleinen Bildes erklärt sich durch die obigen Worte, die man auf einem Steine liest; zwei Schäfer, die einen Totenkopf erblicken: ringsum eine in dunklen Tönen gehaltene Landschaft. Ich begreife, daß die fleckige, malerische Lichtführung an Schedone denken ließ; allein die weiche verwischende Technik und die dunklen Farben stimmen schlecht zu dieser Attribution. Das fein nuancierte, fast rötlich düstere Himmelblau, das bräunliche Rot des hinteren Schäfers, das Grauweiß des vorderen, die wolligen Stoffe ihrer Kleidung, deren Tastwerte wundervoll herauskommen, verraten den Schöpfer: Guercino.

Wir fragen nach der Entstehung des sonderbaren Motivs. Mehrere mit dem unseren in Zusammenhang stehende Bilder (sie befinden sich im Palazzo Pitti, im Depôt der Corsiniana zu Rom und in der Galerie des Neapler Museo Nazionale) geben seine Entstehungsgeschichte. Im Jahre 1618, als der Künstler erst 28 Jahre zählte, malte er für Cosimo II. von Toskana die Schindung des Marsyas durch Apollo. Es ist das heute im Palazzo Pitti aufbewahrte Meisterwerk. Im Hintergrund finden wir hier zwei Schäfer, die der Zeremonie in gemessener Distanz zusehen. Wie er dieses genrehafte, höchst reizvolle Motiv ganz im Sinne seiner frühen Zeit weiter verarbeitete, stellte sich von selber der Gedanke ein, es in einem Bilde kleineren Umfanges ohne weitere mythologische Zutat zu geben; so entstand dieses eigenartige, dichterisch empfundene Memento mori, das in Farbe, Technik und Linie die ganze Frische des jungen Guercino verrät.

Die Attribution an Schedone (gest. 1615) bedarf keiner weiteren Widerlegung, da die Entstehungsgeschichte des Motives sie hinreichend widerlegt; und jeder Versuch, die Tatsachen so anzuordnen, daß dabei die bisherige Attribution gerettet werden könnte, scheitert an dieser inneren Unmöglichkeit.

»Alessandro Tiarini«, Anbetung der Könige. — Das kleine sympathische Bild gehört zwar der bolognesischen Schule, aber einer wesentlich späteren Zeit an, trotz der starken Anklänge an Reni und vielleicht noch mehr an Simone Cantarini, die sich in der Madonna, dem h. Joseph und besonders in der Gestalt und Bewegung des Christkindes offenbaren. Ein genauerer Vergleich mit dem einzigen bolognesischen Meister der späteren Zeit, auf den diese Indizien zu passen schienen, Donato Creti, bestärkte mich in der Zuschreibung an diesen Meister. Besonders nahe steht dem römischen Bilde ein Gemälde von ähnlich kleinem Format in der Bologneser Pinakothek (Nr. 518), das die Heimsuchung darstellt. Entscheidend aber war der Vergleich mit einer feinen, sehr renesken Federzeichnung Cretis in den Uffizien (Nr. 6328), einer Santa Conversazione, in welcher die Komposition trotz des andern Gegenstandes alle wesentlichen Züge unseres Bildes aufweist, zumal in der auch in Haltung und Gewandung fast ganz übereinstimmenden Madonna mit dem Kinde. Burckhardts Cicerone, dessen Urteile über Künstler des Barock so oft irreführend und einseitig sind, nennt Cretis Namen bei Gelegenheit der Galerie Corsini in einem mir nicht verständlichen Zusammenhang und bezeichnet den Künstler als den »angenehmsten unter den Cortonisten«. Creti hat aber weder mit Berrettini noch dessen Schule irgendetwas zu tun und vertritt eine viel spätere und spezifisch bolognesische Richtung, über die in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausführlich die Rede sein kann.

IV. Galerie Barberini.

Nr. 11. »Pomarancio«, Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. — Eine umfängliche Leinwand; die Darstellung kompositionell wenig interessant und farbig sehr monoton; der Malgrund außerdem stark durchgeschlagen. Alle diese Mängel weisen auf die florentinische Schule um 1600, wie ferner die Kleidung des Engels, die Typen (besonders derjenige Evas), die Landschaft. Ein genauerer stilistischer Vergleich legt dar, daß nur Domenico Passignano als der Urheber in Frage kommt; der starke Einfluß der späteren venezianischen Schule, der auf Passignanos dortigen Aufenthalt zurückgeht, bestätigt dies. Passignano war mehrere Male in Rom; bei seinem zweiten Aufenthalt malte er die Kapelle der Barberini in S. Andrea della Valle aus; es ist also durchaus denkbar, daß auch das Bild der Galerie Barberini damals für diese Familie gemalt wurde (d. h.

etwa um 1615). Dagegen ist auch nicht ganz auszuschließen, daß es erst etwa 10 Jahre später entstanden wäre, als der alte Meister nochmals nach Rom übersiedelte, wo er unter Urban VIII. Barberini auf neue große Aufträge hoffen zu dürfen glaubte. Allein dieser letzte Aufenthalt war von kurzer Dauer; Passignano sah sich in Urban, dem Anhänger einer moderneren Strömung, getäuscht und kehrte endgültig nach Florenz zurück.

Ich kenne von Passignano zwei weitere Versionen des gleichen Gegenstandes, beide unter sich verschieden, aber freilich im Stil wieder verwandt. Die wichtigere der beiden, das Fresko an der Decke der Domtribuna in Pistoja, wird von Baldinucci unter den Spätwerken erwähnt, doch ist die Chronologie bei ihm verworren: aus stilistischen und anderen Gründen gehören diese Deckenmalereien in die Jahre kurz nach 1600; 1602 nämlich ging Passignano bereits nach Rom (wie ich Baldinuccis Vita des M. Rosselli, der ihn dabei begleitete, entnehme) und 1603 ward Passignanos Schüler, Pietro Sorri, zur Vollendung der Ausschmückung der Domtribuna nach Pistoja berufen. — Es scheint mir das Wahrscheinlichste, daß das Bild der Galerie Barberini während des nun folgenden längeren römischen Aufenthaltes entstand, in dem der Künstler eine besonders reiche Tätigkeit, u. a. auch für die Barberini, entfaltet hat. Vermutlich ist das Bild also direkt für diese Familie gemalt worden. — Die andere Darstellung desselben Gegenstandes finden wir in einer Zeichnung Passignanos der Uffizien (Nr. 9157), an der ein einziger Zug bemerkenswert ist, nämlich die Gestalt des den beiden Vertriebenen vorauseilenden Todes, der Eva an den Armen zerrt.

Nr. 40, 47 »Scuola di Andrea del Sarto«, Die Apostel Petrus und Paulus. — Wenig bedeutende Halbfigurenbilder sienesischer Schule, deren flackernde, von Barocci abhängige Helldunkelwirkung auf Francesco Vanni als Urheber hinweist.

Nr. 70. »Cristofano Allori«, Die h. Margareta von Cortona. — Eine der ganz unverständlichen Benennungen. Eine Replik des Bildes befindet sich im Hofmuseum, unter dem richtigen Autornamen: Domenico Feti. Beide Exemplare sind wohl Originale; das Wiener Bild ist an der linken Seite um ein wenig beschnitten, so daß das reizvolle Relief auf dem Altar links am Rande nicht mehr sichtbar ist. Das Exemplar der Galerie Barberini ist in der Ausführung von bestechender Frische und Originalität.

V. Galerie Rospigliosi.

Nr. 62. »Caravaggio«, Liebespaar. — Diese Attribution entspricht ungefähr dem landläufigen Begriff von Caravaggios Stil, der sich

etwa folgendermaßen definieren läßt: Kellerlicht; genrehaftes Motiv mit volkstümlichen Trachten, womöglich düsteren, kriegerischen oder erotischen Charakters; halbe Figuren. Um aber in der unabsehbaren Menge von Caravaggio-Nachtretern einigermaßen sicher zu gehen, muß man sich entschließen, den Stil nicht weniger genau als bei einer Madonna etwa aus dem Kreise Verrocchios oder Botticellis nachzuprüfen. So notiere ich denn: das nicht gut geratene Profil der Frau mit der etwas verschwollenen Partie um den Augen; das verzeichnete Ohr; den dicken, kurzen Hals —; weiterhin: das Gewand mit sauber zurechtgelegten, auffallend langgezogenen Falten, in einem hellen Gelb mit leicht orangefarbenem Schatten, dazu eine grünliche Schärpe; den tonlos schwarzen Grund. Das Gesicht des Liebhabers stark gebräunt; die Partie um den Augen schwer beschattet; Hände übertrieben fleischig. Alle diese Indizien weisen mit Sicherheit auf eine der geschicktesten Nachahmerinnen Caravaggios, Artemisia Gentileschi, der ich das Bild deshalb zusprechen zu können glaube.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich ein anderes, ebenfalls ganz zweifelloses Werk der Gentileschi erwähnen, das kürzlich von Lionello Venturi als Caravaggio publiziert worden ist: eine h. Cäcilie in der Galerie Spada, ein ungewöhnlich sympathisches, aber auch ungewöhnlich weiches, geradezu frauenhaft empfundenes Bild in ungefähr dem gleichen Stile wie das Liebespaar der Galerie Rospigliosi. Die Zeichnung der Hände, der dicke Hals, die harte Führung des Helldunkels im Gesicht, das Gelb des Gewandes, die großen Augen und das völlig mißverstandene Ohr erinnern besonders stark an Artemisia.

Nr. 21. »Tiziano«, Vanitas. — Zweifellos ein Werk der späteren venezianischen Schule; der charakteristische Typ und die weichen, manierierten Hände weisen auf Padovanino hin, der wohl ohne große Kühnheit als der Meister angesprochen werden darf.

Nr. 32. »Carracci«, Lot und Töchter. — Ein dem Annibale Carracci ungewöhnlich nahekommender Schüler. Die rhythmisch schön bewegte linke Tochter ein unmittelbarer Anklang der Rhythmen des Meisters; doch ist das Kolorit wesentlich härter, besonders stört ein unerfreuliches Blau im Gewande Lots. Der Typus des letzteren, mitsamt den angeführten Eigentümlichkeiten, machen Lucio Massari als Urheber in hohem Maße wahrscheinlich.

Ein Modell von Francesco Mocchi.

Am Ende und als Abschluß dieser Studien möge eine Bemerkung über ein plastisches Werk ihre Stelle finden. Matz-Duhn [3]) erwähnen das

[3]) Antike Bildwerke in Rom I. Band 1881, Nr. 1617.

in der Mitte des gleichen Saales wie das letztbesprochene Gemälde aufgestellte angeblich antike bronzene Pferd mit der zweifelnden Bemerkung: »Der gedrechselte und verdrehte Schweif, der unproportionierte Hals, die Arbeit des Ganzen sind sehr verdachterregend. Sichere Ergänzungen sind nicht nachzuweisen.« Der Verdacht ist in der Tat nur zu wohl begründet, denn die angebliche Antike rührt in Wirklichkeit von einem Meister des Seicento her, Francesco Mocchi, und stellt das Modell des Pferdes für das Reiterbildnis des Ranuccio Farnese in Piacenza dar; die Übereinstimmung mit diesem erstreckt sich sogar auf dem (hölzernen) Sockel. In neuerer Zeit, da man den beiden Mocchischen Farnesedenkmälern wieder lebhafteres Interesse entgegenbringt [4], ist auch ein Originalmodell für den Alessandro Farnese (samt Reiter) bekannt geworden und hat heute im Museo Nazionale von Florenz einen dauernden Platz gefunden. Im Gegensatz zu dem römischen Modell ist das Material Wachs; die Erhaltung ist eine relativ gute, die Höhe ungefähr jene des Rospigliosipferdes (nicht ganz 1 m). Die Provenienz des letzteren ist nicht mehr bis auf den Anfang zurückzuverfolgen; bevor es in das Casino Rospigliosi gelangte, war es im Palazzo Caetani, in dessen Inventaren es jedoch fehlt und vorher im Palazzo Rucellai. Eine Abbildung existiert in: Roma sacra antica e moderna 1687, III, S. 60. In den meisten neueren Führern, in denen das Pferd erwähnt ist, wird behauptet, es entstamme einer Ausgrabung, eine reine Konjektur, die nach dem oben Dargelegten keiner Widerlegung bedarf. Durch das Bekanntwerden der beiden Modelle fällt auf den Schöpfer der Piacentiner Statuen, Francesco Mocchi, und auf die Geschichte ihrer Entstehung neues Licht. An dieser Stelle mag es genügen, die falschen Meinungen, die sich um diese angebliche Antike im Casino Rospigliosi gebildet hatten, zurückgewiesen zu haben.

---

4) Vgl. Bollettino storico Piacentino 1906 und meinen Aufsatz im Jahrbuch der Königl. preuß. Kunstsammlungen 1908.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 6 a] Item yn Sant Jacobs Wochen [20. bis 26. Juli] dedi dem maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zaißer 4 taglon zu 26 dn., facit ℔ 3 dn. 14.

Item Cuncz Lang vnd Hans [von] Eschenbach, idem 4 taglon zu 24 [dn.], „ ℔ 6 dn. 12.

Item 5 Steinmiczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 14 dn. 20.

Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn., „ ℔ 11 dn. 10.

Item Fricz 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 6.

Suma den Stainmiczen macht 45 ℔ 14 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer sein lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 5 dn. 26.

Item Cuncz Selczam 4 taglon zu 21 dn., „ ℔ 2 dn. 24.

Item Cuncz Keczman 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Suma den Stainprechern macht 15 ℔ 25 dn.

Item Petter Fugel het 12 fuer zu 40 dn. vnd 8 [dn.] dem knecht, „ ℔ 16 dn. 8.

Item yn Sant Peters wochen [= 27. Juli—2. August] dedi maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zaißer 5 taglon zu 26 dn., „ ℔ 4 dn. 10.

Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, ydem 5 taglon zu 24 [dn.], „ ℔ 8.

Item 7 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 18 dn. 10.

Item Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 dn., „ ℔ 14 dn. 5.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn., facit ℔ 3.
Item yn allen zu padgelt, ,, ℔ 1 dn. 6.
Suma den Steinmiczen macht 55 ℔ 1 dn.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer seyn lon ,, ℔ 5.
Item Cuncz Schuster 6 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 4 dn. 12.
Item Jorg 5 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 3 dn. 20.
Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., , ℔ 4 dn. 6.
Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 3 dn. 18.
Item mer von erden zu furen, ,, ℔ 2 dn. 6.
Item yn allen zu padgelt, ,, dn. 8.
Suma den Steinprecheren macht 22 ℔ 25 dn.
Item Petter Fugel het 15 fuer zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, ,, ℔ 20 dn. 8.
Summa der czwayer Wochen macht 175 ℔ 21 dn.

Blatt 6 b] Item yn der wochen Oswaldi [= 3. bis 9. August] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zayßer 6 taglon zu 26 dn., facit ℔ 5 dn. 6.
Item Cuncz Lanng vnd Hans von Eschenbach, idem 6 taglon zu 24 dn., ,, ℔ 8 dn. 18.
Item 5 steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 22.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 [dn.], ,, ℔ 17.
Item Friczen 6 taglon zu 18 [dn.], ,, ℔ 3 dn. 18.
Item mer 6 dn. von laub zu hauen vnd yn allen zu pad 36 dn., ,, ℔ 1 dn. 12.
Suma den Steinmiczen macht 64 ℔ 24 dn.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon ℔ 5.
Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 6 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 8 dn. 24.
Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., ,, ℔ 4 dn. 6.
Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 3 dn. 18.
Item mer dedi den gesellen allen fur Kirtaggelt auff Laurency vnd 8 dn. zu padgelt, ,, ℔ 2 dn. 8.
Suma den Stainprechern macht 23 ℔ 11 dn.
Item Petter Fugel 18 fuer zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht, ,, ℔ 24 dn. 8.

Item yn der wochen Assumcionis Marie virginis [= 10.—16. August] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 26 dn., ,, ℔ 4 dn. 10.
Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, ydem 5 taglon zu 24 dn., ,, ℔ 8.

Item 4 Stainmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., facit ℔ 14 dn. 20.

Item mer 2 Stainmeczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.

Item dem Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 dn., „ ℔ 14 dn. 5.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item 10 dn. von laub zu hauen vnd yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn 17.

Suma den Stainmeczen macht 59 ℔ 2 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon ℔ 5.

Item Cuntz Schuster vnd Jorgen, idem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.

Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 15.

Item Cuncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

yn allen zu pad, „ dn. 8.

Suma den Stainprechern macht 18 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel het 15 fuer zu 40 dn. vnd dem Knecht 8 dn. zu trinkgelt, „ ℔ 20 dn. 8.

Summa der czwayer Wochen macht 210 ℔ 11 dn.

Blatt 7 a] Item yn Sant Seboltz Wochen [= 17. bis 23. August] dedi dem Maister ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 26 dn., „ ℔ 4 dn. 10.

Item Cuncz Lang vnd Hanns von Eschenbach, idem 5 taglon zu 24 [dn.], „ ℔ 8.

Item 6 Steinmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Item Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 14 dn. 5.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item 4 dn. von Laub czu hawen vnd yn allen zû pad, „ ℔ 1 dn. 11.

Suma den Steinmiczen macht 58 ℔ 26 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedy fur seyn lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.

Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Suma den Stainprecheren macht 21 ℔ 11 dn.

Item Petter Fugel 9 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 12 dn. 8.

Item yn sant Augestinüß Wochen [= 24. bis 30. August] dedi dem maister ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 6 taglon zu 26 dn., facit ℔ 5 dn. 6.

Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, ydem 6 taglon zu 24, „ ℔ 9 dn. 18.

Item 5 Steinmiczen, idem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Item Hanns von Schrißhein 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.

Item dem Johannes vnd 4 rustgeselen, idem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 17.

Item Fricz 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item 8 dn. von laub zu hawen vnd allen zu pad 37 dn., „ ℔ 4 dn. 15.

Suma den Stainmeczenmacht 67 ℔ 25 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedy fur seyn lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 6 taglon zu 22 dn. „ ℔ 8 dn. 24.

Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn. „ ℔ 3 dn. 18.

Item 2 taglon von erden außzufueren mit eym pferd, ℔ 1 dn. 20.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Item Petter Fugel 18 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 24 dn. 8.

Suma der czwayer Wochen macht 207 ℔ 19 dn.

Blatt 7 b] Item yn der Wochen Egidy [31. Aug. bis 6. September] dedi maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 26 dn., „ ℔ 4 dn. 10.

Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, idem 5 taglon zu 24 [dn.], „ ℔ 8.

Item 4 Stainmeczen, yedem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 14 dn. 20.

Item dem Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 14 dn. 5.

Item Fricz 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt „ ℔ 1 dn. 3.

Suma den Stainmeczen macht ℔ 51 dn. 8.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer seyn lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 5 taglon zu 22 [dn.], „ ℔ 7 dn. 10.

Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4.

Item Cuncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Suma den Stainprechern macht 18 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel 15 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht, facit ℔ 20 dn. 8.

Item yn der Wochen natiffitatis Marie [= 7. bis 13. September] dedi dem maister ℔ 6.

Item Hanns Zaißer 4 taglon zu 26 dn., „ ℔ 3 dn. 14.

Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, idem 4 taglon zu 24 [dn.], „ ℔ 6 dn. 12.

Item 6 Steinmeczen, idem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 17 dn. 18.

Item Johannes vnd 4 rustgesellen 4 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 11 dn. 10.

Item Fricz 4 taglon zu 18 dn. „ ℔ 2 dn. 12.

Item 8 dn. laub zu hawen vnd yn allen zu padgelt 39 dn., „ ℔ 1 dn. 17.

Suma den Stainmeczen macht 48 ℔ 23 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.

Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4.

Item Cuncz Keczmann 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Suma den Stainprecheren macht 18 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel het 12 fuer zu 40 dn. vnd dem Knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 16 dn. 8.

Suma der czwayer Wochen macht 173 ℔ 23 dn.

Blatt 8 a] Item yn der Wochen cruci (!) [= 14. bis 20. September] dedi dem maister ℔ 6.

Item mer maister Matheß vnd Cuncz Lang, idem 1 gulden Cottemmergelt, „ ℔ 16.

Item Hannß Zayßer 6 taglon czu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.

Cuncz Langen vnd Hans von Eschenbach, ydem 6 tag zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. XVIII

Item 5 steinmeczen, ydem 6 taglon [zu] 22 dn., „ ℔ 22.

Item dem Johannes vnd 3 rustknecht, ydem 6 tag zu 17 dn., „ ℔ 13 dn. 18.

Item Fricz, mortterrurer, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

In allen gen pad, ℔ 1 dn. 4.

Suma den steynmeczen facit 77 ℔ 4 dn.

Item Ewerhart Stegerwald dedit (!) ich fvr sein lon ℔ 5.

Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.

Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 [dn.], facit ℔ 3 dn. 18.
In allen zu padgelt dn. 8.
Suma den steinprecheren facit 21 ℔ 11 dn.
Petter Fugel het 18 fuer zu XL dn. vnd 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 24 dn. 8.
In sant Marrytzen wochen [= 21.—27. September] dedit ich maystter Mathes ℔ 6.
Hans Zayßer, het 6 taglon zu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.
Cuncz Lang vnd [Hans] von Eschenbach, ydem 6 tag zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
Item 4 steynmeczen, yden 6 taglon zu 22 [dn.], „ ℔ 17 dn. 18.
Item Johannes vnd 3 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 13 dn. 18.
Dem Fricz, mortterrurer, het 6 taglon zu 18 dn. „ ℔ 3 dn. 18.
In allen zu padgelt „ ℔ 1 dn. 1.
Suma den steynmeczen facit 56 ℔ 19 dn.
Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein lon ℔ 5.
Rynckel Jorg, het 6 taglon zu 22 dn. „ ℔ 4 dn. 12.
Cuncz Schuster, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.
Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.
Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
In allen zu padgelt „ dn. 8.
Suma den steinprecheren facit 20 ℔ 19 dn.
Petter Fugel het 18 fuerr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht, facit ℔ 24 dn. 8.
Item Mayster Mertten, seyller, hat gemacht ein newß winttensayll, das het 33 klaffter vnd wigt IV^c XXXV ℔, mer ein hengsayl, hat 12 k[l]ofter vnd wigt 12 ℔, mer ein krigseyl, wigt 83 ℔, dem zalt ich fur ein ℔ VII½ dn. vnd X g[roß] den knechten zu trinckgelt, mer dedit ich Im 4 ℔ fur werch zu fullen vnd 8 dn. zu wegen, facit als ℔ 135 dn. 12.
Summa volio III^c LIX ℔ XXI dn.
Blatt 8 b] Item ich hab dem Klugel, walthauer, zu ersten geben von den hernachgeschryben zymerholcz zu hauen, facit ℔ 26 dn. 10.
Item Ott zu der Loë hat gefurtt 24 groß pretten pay 50 schuhen langk [167]), von ydem 10 groß zu furr, macht ℔ 56.

[167]) Folgt ein Wort wie »en«.

Item mer 16 segpawm zu prettern pay 24 schuhen, von ydem 9 groß zu furen, macht ℔ 29 dn. 12.

Item mer 47 rechen oder spunt, von 4 zu furr 10 groß, facit ℔ 27 dn. 12.

Item fur zwyen groß pretten, must man haben zu der Wintten, darfur zalt ich dem Sewolt Remen ℔ 5.

Item mayster Jacob [168]) kaufft ein wagen vichtenne pretter, der waren 33 vnd kam eins vmb VIII dn, macht ℔ 8 dn. 24.

Item er kaufft mer 30 prett, eins vmb 11 dn, facit ℔ 11.

mer hat man gehauen vnd gefurrt syder sant Endres tag 17 groß pretten vnd 24 rygel vnd 16 segpawm pay 24 schuhen lanck, mer XVI rechen vnd zwü ruststang, von den allen hab ich muß[en] zallen dem Kugel vnd sein geselen zu hauhen, ℔ XVIII½

Item so hab ich mußen geben dem Otten zu der Lo davonn zu furr ℔ C dn. 16.

Item ich hab mußen [geben] dreyen erbforsteren zu waltrecht, mit nomen Jorg Heczelstorffer, Heincz Furtter, Cuncz Beham, ℔ 6.

Item man hat mer gefurtt, das man syder in der vasten gehawen hat, Item 4 segpawm vnd LXIV pretten vnd XXXVII rechen, von den allen han ich geben dem Hans Neupauer [vnd] [169]) sein geselln zu hawen ℔ 28.

Item so hab ich mußen geben dem Otten davon zu fwrr ℔ 103 dn. 13.

Item so hat man genumen von dem Regenpogen, Walthauern, 12 pruckholczer vnd 33 latten, dem zalt ich ℔ 6 dn. 6.

Item Fricz Pernegker, dem seger zu Schnydling, hab ich geben auf ain Rechung von XLVI paum zu segen ℔ XLII.

Item fur puechen Ridl vnd fur zway fueder pelczholcz [170]) vnd allerlay holcz, das man bedurfft hat zu dem paw, dedit ℔ 3 dn. 12.

Suma facit fur zimerholcz $\mathrm{IV}^{c'}$ LXXII ℔

---

[168]) Das ist Jakob Grimm.

[169]) Dafür im Text »sein« wiederholt.

[170]) Wohl zu »unterpelzen« (Schmeller, Fr. I, 390)=ein Haus (mit Bolzen) stützen, gehörig.

Blatt 9 a] In sant Miches wochen [= 28. September — 4. Oktober] dedit ich dem Zayßer 4 tag zu 26 dn., facit ℔ 3 dn. 14.

Cuncz Langen vnd Hans von Eßhenbach, ydem 4 taglon zu 24 dn., „ ℔ 6 dn. 12.

mer 4 steynmeczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 11 dn. 22.

Dem Johannes vnd 3 rustknechten, ydem 4 taglon zu 17 dn., „ ℔ 9 dn. 2.

Item dem mo[r]tterrurer, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

In allen zu padgelt „ ℔ 1 dn. 1.

Suma den steynmeczen facit 34 ℔ 3 dn.

Ewerhart Stegerwald dedit ich fur sein wochenlon ℔ 5.

Cuncz Schuster, het V tag zu 22 dn., ℔ 3 dn. 20.

Rinckel Jorg, het 4 taglon zu 22 dn., ℔ 2 dn. 28.

Cuncz Keczman, het V taglon zu 18 dn., ℔ 3.

Cuncz Selczam, het V taglon zu 21 dn., ℔ 3 dn. 15.

In allen gen (!) padgelt dn. 8.

Suma den Steynprecheren facit 17 ℔ 26 dn.

Item Herman Kuffner lech vnß 5 zymerknecht, di hetten al 19 taglon zu 20 dn., „ ℔ 13.

Petter Fugel het 12 furr zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 16 dn. 8.

In sant Dyonisius wochen [= 5.—11. Oktober] dedit ich dem Hans Zayßer 6 tag zu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.

Cuncz Langen vnd Hans von Eschenbach, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.

mer III steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 13 dn. 6.

Dem Johannes vnd 2 rustknecht, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 10 dn. 6.

Dem Frycz, mortterrurer, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

In allen zu padgelt dn. 26.

Suma den steinmeczen facit 42 ℔ 20 dn.

Ewerhart Steygerwalt dedit ich fur sein lon ℔ 5.

Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.

Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

In allen zu padgelt dn. 8.

Suma den steinprecheren facit 21 ℔ 11 dn.

Item mer IV zymerkne[ch]ten, ydem 6 taglon zu 20 dn., „ ℔ 16.

Mer ein zymerknecht, het 3 taglon zu 20 dn., facit ℔ 2.
In allen zu padgelt dn. 10.
Summa facit 18 ℔ 10 dn.

Petter Fugel het 17 fuerr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 22 dn. 28.
Suma der zwayer wochen 186 ℔ 16 dn.

Blatt 9 b] In sant Gallen wochen [= 12. bis 18. Oktober] dedit ich dem Hans Zayßer vnd dem Cuncz Langen, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
Item 6 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.
Item dem Johannes vnd 2 rustknechten, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 10 dn. 6.
In allen zu padgelt „ dn. 27.
Suma den steynmeczen facit 42 ℔ 21 dn.

Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein Lon di wochen ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 5 taglon zu 22 dn., ℔ 7 dn. 10.
Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., ℔ 3 dn. 5.
Cuncz Keczman, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
In allen 21 dn. von steyn zu laden vnd 8 den. den gesellen zu pad „ ℔ 1.
Suma den steynprecheren facit 19 ℔.

Petter Fugel het 17 fuerr, yde zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 22 dn. 8.

In sant Vrsellen wochen [= 19.—25. Oktober] dedit ich dem Hans Zayßer 6 tag zu 20 dn., „ ℔ 4.
Cuncz Lang, het 3 taglon zu 20 dn., „ ℔ 2.
Item mer 5 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 18.
Item Johannes, 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt dn. 23.
Suma den steynmeczen facit 27 ℔ 17 dn.

Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein lon ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 7 dn. 6.
Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 3 dn. 12.
Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 15 dn., „ ℔ 3.
In allen gen pad „ ℔ 8.
Suma den stey[n]precheren facit 18 ℔ 11 dn.

Petter Fugel het 18 fuerr, yde zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht „ ℔ 24 dn. 8.
Suma der zwayer wochen facit CLIV ℔ XXV dn.

Blatt 10 a] In aller heilligen wochen [= 26. Oktober — 1. November] dedit mayster Jacob ℔ 6.

Item zalt ich mayster Mathes fur 3 fl. hawszins, ℔ 24.

Item V steynmeczen, ydem 4 taglon zu 18 dn., ℔ 12.

Item der altte(n) Johannes, het 4 taglon zu 14 dn., ℔ 1 dn. 26.

Item mer 2 rustknecht, ydem 2 taglon zu 14 dn., ℔ 1 dn. 26.

Item mer gab ich den gesellen allen zu leickauff vnd zu schlißget (!), da mayster Jacob an strat [171]), XII groß, macht mit padgelt ℔ 3 dn. 12.

Suma den steynmeczen facit 49 ℔ 4 dn.

Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein wochenlon ℔ 5.

Cuncz Schuster, het 4 taglon zu 18 dn., facit ℔ 2 dn. 12.

Rinckel Jorg, het 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.

Cuncz Selczam, het 4 taglon zu 17 dn., „ ℔ 2 dn. 8.

Cuncz Keczman, het 3 taglon zu 15 dn., „ ℔ 1 dn. 15.

In allen zu padgelt dn. 8.

Suma den steynprecheren facit 12 ℔ 22 dn.

Petter Fugel het 12 fuerr, zu 40 dn. yde, vnd 8 dn. dem furknecht, „ ℔ 16 dn. 8.

In sant Lienhartz wochen [2.—8. November] dedit Ich Maystter Jacob ℔ 6.

Item VI steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 21 dn. 18.

Item Hans von Hall, het 2 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 6.

Item dem Johannes 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.

Item mer 2 rustknecht, ydem ein taglon zu 14 dn., „ dn. 28.

In allen zu padgelt dn. 23.

Suma den steynmeczen facit 33 ℔ 9 dn.

Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein lon ℔ 5.

Cuncz Schustter vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 7 dn. 6.

Cuncz Selczam, hett 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 3 dn. 12.

Cuncz Keczmann, het 6 taglon zu 15 dn., „ ℔ 3.

In allen zu padgelt dn. 8.

Suma den steynprecheren facit 18 ℔ 11 dn.

Petter Fugel het 13 fuerr, yde zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 17 dn. 18.

Suma der zwaier wochen 147 ℔ 12 dn.

---

[171]) Soll heißen antrat, nämlich als Bauleiter. Für leickauff vgl. das oben bei Weinkauf Gesagte; schlißget vermag ich nicht zu erklären.

Blatt 10 b] In sant Mertteins wochen [= 9. bis 15. November] dedit ich maystter Jacob facit ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 21.
Item dem Johanes 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 23.
Suma den steynmeczen facit 30 ℔ 3 dn.
Ewerhart Stegerwalt dedit Ich fur sein wochenlon ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 6.
Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 17 dn., „ ℔ 2 dn. 25.
Cuncz Keczman, het 4 taglon zu 15 dn., „ ℔ 2.
In allen zu padgelt dn. 8.
Summa facit 15 ℔ 18 dn.
Petter Fugel het 14 furr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 18 dn. 28.
In sant Elßpetten wochen [= 16.—22. November] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 25 dn. 6.
Item Johanes 6 taglon zu 14 dn. „ ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt dn. 23.
Summa facit den steinmeczen 34 ℔ 23 dn.
Ewerhart Stegerwelt dedit ich fur sein lon ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorg, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 7 dn. 6.
Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 3 dn. 12.
Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 15 dn., „ ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 8.
mer dedit ich dem Cuncz Schuster vnd dem Stegerwalt, ydem ein taglon zu 18 dn., da man den zeug einher furt von steinperg vnd 21 dn. zu fuerr, „ ℔ 1 dn. 28.
Suma den steynprecheren facit 20 ℔ 9 dn.
Petter Fugel het 16 fuerr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 21 dn. 18.
Suma der zwayer wochen facit 141 ℔ 9 dn.
Blatt 11 a] Inn sant Kathrein wochen [= 23. bis 29. November] dedit ich Mayster Jacob ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 21.
Item dem alten Johannes 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 23.
Suma den steynmeczen facit 30 ℔ 3 dn.
In sant Niclas wochen [= 30. November bis 6. Dezember] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.

Item mer 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., facit ℔ 21.
Item Hans Weyß, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Item Johannes, het 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 26.
Summa der wochen facit 32 ℔ 18 dn.

In der wochen Luccia, Ottilia, Jobs [= 7. bis 13. Dezember] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
mer zalt ich mayster Jacob di VII wochen von allerheilligentag pißher fur padgelt „ ℔ 1 dn. 12.
Item mer 8 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 24.
Item dem alten Johannes 5 taglon zu 14 dn. „ ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 26.
Suma der wochen facit 34 ℔ 18 dn.

In sant Thomas wochen [= 14.—20. Dezember] dedit Ich maystter Jacob ℔ 6.
mer maystter Jacob vnd Cuncz Langen, ydem 1 fl. Cottemer (!)gelt, „ ℔ 16.
Item 8 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 28 dn. 24.
Item Johannes, het 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma der wochen facit 54 ℔ 20 dn.

In der heylligen Kryßtwochen [= 21.—27. Dezember] dedit ich Maister Jacob ℔ 6.
Item 8 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 14 dn. 12.
Item der alt Johannes 3 taglon zu 14 dn., „ ℔ 1 dn. 12.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma der Wochen facit 22 ℔ 26 dn.

In der neue Jarß wochen [= 28. Dezember 1466 bis 3. Januar 1467] dedit ich Maistter Jacob ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 21.
Item Hans Hemerlein, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Item Hans von Mayncz, het 3 tag zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.
Item der alt Johannes, het 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Item dem maystter vnd den gesellen allen zum newen Jar vnd fur pad geb[en] ℔ 3 dn. [3.]
Summa der wochen facit 36 ℔ 21 dn.
Suma der 6 wochen facit 211 ℔ 16 dn.

Blatt 11 b] In der heylligen dreyer kunig wochen [= 4.—10. Januar] dedit ich maistter Jacob ℔ 6.
Item VIII steinmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 24.
Item Hans Hemerlein, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

Item der alt Johannes, het 5 taglon zu 14 dn., facit ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 5.
Suma den steynmeczen facit 35 ℔ 27 dn.

In sant Anthonigs wochen [= 11.—17. Januar] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
mer 8 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 28 dn. 24.
mer ein laubhauer, het 1½ taglon zu 18 dn., „ dn. 27.
Der altt Johannes, het 6 taglon zu 14 dn, „ ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma facit 39 ℔ 17 dn.

In sant Fabian vnd Sewastian wochen [= 18. bis 24. Januar] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
mer 10 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 36.
Der alt Johannes, het 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
mer 12 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu pad ℔ 1 dn. 20.
Suma facit 46 ℔ 14 dn.

In sant Paulus wochen vor Lichtmeß [= 25. bis 31. Januar] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
mer 9 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 32 dn. 12.
Item Hans von Eschenbach, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
Dem alten Johannes 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
mer XII dn. ein laubhauer vnd In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 20.
Suma facit 45 ℔ 26 dn.
mer 5 zymerknecht 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 18.
In allen zu padgelt dn. 10.
Suma den zimerknechten facit 18 ℔ 10 dn.

In sant Durythea wochen [= 1.—7. Februar] noch Lichtmeß dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
mer 5 steynmezen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 15.
mer 3 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 5 dn. 12.
Hans vom Eschenbach, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Dem alten Johannes 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.
Item mer 6 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma facit 32 ℔ 6 dn.

Nota in der wochen noch Lichtmeß [= 2. Februar] hub man wider an zu zymeren. Item mayster Hans Küffner haben wir aufgenummen zu ein werckmayster. Item der lech vnß 7 zymmerknecht di wochen, den zalt ich ydem 5 tag zu 18 dn., macht mit padgelt ℔ 21 dn. 21.
Suma der 5 wochen facit 240 ℔ 1 dn.

Blatt 12 a) In sant Vallentins wochen [= 8. bis 14. Februar] dedit ich mayststter Jacob ℔ 6.
mer 5 steynmeczen, ydem 5½ taglon zu 18 dn., „ ℔ 16 dn. 15.
Hans Zayßer, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
Hans Weyß, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Der als Johannes 5½ taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 17.
Dem Frycz, mortterrurer, het 4 taglon zu 14 dn., „ ℔ 1 dn. 26.
In allen zu pad ℔ 1 dn. 1.

Suma facit 33 ℔ 11 dn.

mer 7 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 21.
mer 2 zymerknecht, ydem 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 4 dn. 26.
In allen zu padgelt dn. 19.

Suma den zimerleuten facit 26 ℔ 13 dn.

In der wochen vor sant Petters tag stulveyrr [= 15.—21. Februar] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
mer mayststter Jacob vnd Cuncz Langen, ydem 1 fl. zu kottemergelt, „ ℔ 16.
mer 7 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 25 dn. 6.
Dem Johannes vnd dem Fryczen, ydem 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 5 dn. 18.
mer ein rustknecht 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.
Dem mayst[er] vnd den gesellen allen zu trynckgelt an sant Petters tag ℔ 2.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 3.

Suma der steynmeczen facit 58 ℔ 7 dn.

mer 3 zymerknecht, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 10 dn. 24.
mer dem Ewerlein 6 taglon zu 28 dn., „ ℔ 4.
In allen zu padgelt dn. 9.

Suma den zymerleutten facit 15 ℔ 3 dn.

In sant Matheys wochen [= 22.—28. Februar] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
Cuncz Lang vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.
mer 5 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 18 dn. 10.
mer dem Johannes vnd 2 rustknecht, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 8.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 3.

Suma den steynmeczen facit 41 ℔ 13 dn.

mer 3 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 20 dn. „ ℔ 10.
Ewerlein, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

mer ein lerjung 5 taglon zu 18 dn., facit ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 11
Suma den zymerknechten, facit 17 ℔ 11 dn.

In sant Kungund[en] wochen vor Letare [= 1. bis 7. März] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.
mer 6 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.
dem alten Johannes vnd 2 rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., „ ℔ 8.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 6.
Suma den steynmeczen facit 45 ℔ 6 dn.
mer 3 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 20 dn., „ ℔ 10.
Ewerlein, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.
Cuncz von Megeldorff, het 4 taglon zu 20 dn., „ ℔ 2 dn. 20.
Henßlein, ein lerjung, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 13.
Suma den zymerleuten facit 20 ℔ 3 dn.
Suma der vier wochen macht 257 ℔ 9 dn.

Blatt 12 b] In sant Gregorius wochen [= 8. bis 14. März] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hanns Zayßer, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
mer 6 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 26 dn. 12.
Dem altten Johannes vnd zwyen rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
In allen padgelt ℔ 1 dn. 6.
Suma den steynmeczen facit ℔ 52 24 dn.
Item 5 zymerknecht, ydem 6 taglon zu 20 dn., „ ℔ 20.
Der Ewerlein, het 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Henßlein, ein lerjung, het 6 tag zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
In allen zu padgelt dn. 15.
Suma den zymerknechten facit 28 ℔ 27 dn.
Item Seytz Lobensteyn, der perckmayster, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.
Steffan Lobensteyn, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.
Item Hans Man vnd Vlein Resch, ydem 4 taglon zu 21 dn., „ ℔ 5 dn. 18.
Item Hanns Packoffen, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
mer zu leickauff von den zeug auf den perg zu furen ℔ 2.

In allen zu padgelt . . . dn. 11.

Suma den Stainprechern facit 17 ℔ 9 dn.

In der wochen [vor][172]) vnßer lieben rawen tag kundung [= 15.—21. März] dedit ich dem maystter ℔ 6.

Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., facit ℔ 4.

me[r] 6 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Dem Johanes vnd 2 rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., „ ℔ 8.

In allen zu padgelt „ ℔ 1 dn. 6.

Suma den steynmeczen facit ℔ 45 6 dn.

Item mer 5 zymmerknechten, ydem 5 taglon zu 20 dn., „ ℔ 16 dn. 20.

Der Ewerlein, zimerman, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Dem Jungen Henßlein 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

In allen zu padgelt dn. 15.

Suma den zymerknechten facit 24 ℔ 5 dn.

Item Seytz Lobenstein het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Steffan Lobenstein, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.

Hans Man vnd Vllein Resch, ydem 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 7.

Hans Packoffen, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

In allen zu padgelt dn. 11.

Suma den steynprecheren facit 18 ℔ 1 dn.

Suma der zwayer wochen facit CLXXXVI ℔ XII dn. macht 186 ℔ 12 dn.

Blatt 13 a] In der marter Wochen [= 22. bis 28. März] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.

Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.

mer 6 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

dem altten Johannes 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 18.

mer 2 rustknecht, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 5 dn. 10.

In allen zu pad „ ℔ 1 dn. 6.

Suma den steynmeczen facit 44 ℔ 4 dn.

mer 5 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 20 dn., „ ℔ 16 dn. 20.

Dem Ewerlein 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Dem Henßlein, eim lerjungen, het 5 tag zu 18 dn., „ ℔ 3.

In allen zu padgelt dn. 15.

Suma den zymerknechten facit 24 ℔ 5 dn.

[172]) So ist notwendigerweise zu ergänzen.

Seytz Lobenstein, het 5 taglon zu 24 dn., facit ℔ 4.
Steffan Lobenstein, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.
Hans Man vnd Vllein Resch, ydem 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 7.
Hans Packoffen, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 11.

Suma den steinprechern facit 18 ℔ 1 dn.

In der ostter wochen noch[173] Ambrosij [= 29. März — 4. April] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
mer 7 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 15 dn. 12.
Dem Johanes vnd zwyen rustknecht, ydem 3 tag zu 16 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
mer 6 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 15.

Suma den steinmeczen facit 32 ℔ 15 dn.

mer 4 zymerknecht, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.
Ewerlein, het 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Dem Ju[n]gen Henßlein 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.
mer 3 rustknecht, ydem 3 tag zu 16 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
In allen gen pad dn. 19.

Suma den zymerleuten facit 18 ℔ 13 dn.

Seytz Lobenstein, het 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Stephan Lobenstein vnd Jorgen, ydem 3 tag zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 12.
Hans Packenstein (!), het 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.
In allen zu padgelt dn. 9.

Suma den steinprecheren facit 8 ℔ 27 dn.

Am suntag noch Ambrosij [= 6. April], da man Im kor gerust het, da lud ich meyster Jacob, dem (!) werckmayster, vnd mayster Hanssen Kufner, dem zymerman, di verzertten ℔ 1 dn. 12.

Item mer dedit ich maystter Merttein, seiller, fur ein huschersayl, das wug XLV ½ ℔, fur ein ℔ 8 dn., „ ℔ 11 dn. 11.

Suma der zwayer wochen facit 158 ℔ 28 dn.

Blatt 13 b] In der wochen, so man das heylligtum weist [= 5.—11. April], dedit ich dem mayster ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.

[173]) Muß heißen »vor«.

mer 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., facit ℔ 25 dn. 20.

Dem alten Johannes vnd zweyn rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., „ ℔ 8.

mer von laub zu hauen 10 dn. vnd In allen zu padgelt 36 dn., „ ℔ 1 dn. 16.

Suma den steynmeczen facit 49 ℔ 6 dn.

mer 5 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 18 dn. 10.

Item Ewerlein, zymerman, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Item Henßlein, ein lerjung, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

mer 2 rustknecht, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 5 dn. 10.

In allen gen pad — dn. 15.

Suma den zymerknecht facit 31 ℔ 5 dn.

Item Seytz Lobenstein, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Item S[t]effan Lobenstein vnd Jorgen, ydem 5 tag zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.

Item Herman Meßingslager, het 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 6.

Item Hans Packoffen, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item Hans Pul, ein karenman, hat 6 tag mit eim pferd di erden vnd das kot ausgefurt auff dem perck, dem must ich geben ein tag 33 dn. zu lon, „ ℔ 6 dn. 18.

Suma den steynprechern facit 23 ℔ 15 dn.

In allen zu padgelt dn. 11.

In sant Thyburczius wochen [= 12.—18. April] dedit ich Mayster Jacob ℔ 6.

Cuncz Langen vnd Hans Zaißer, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.

mer 7 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.

Dem Johannes vnd 5 rustknecht, ydem 6 tag zu 16 dn., „ ℔ 19 dn. 6.

mer 12 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu padgelt 45 dn., „ ℔ 1 dn. 27.

Suma den steynmeczen facit 67 ℔ 15 dn.

Item mer 5 zimerknecht, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Item Ewerlein, het 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.

Item dem Jungen Henßlein, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

In allen zu padgelt dn. 16.

Suma den zimerknechten facit 30 ℔ 28 dn.

Seytz Lobenstein het 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 12.

Steffan Lobenstein, het 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 1.

Rinckel Jorg, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.

Kuncz Ott, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.

Hans Packoffen het 6 taglon zu 18 dn., facit ℔ 3 dn. 18.

mer dem mayster vnd den gesellen, da sy gehorsam teten, ℔ 1.

In allen zu padgelt dn. 11.

Suma den steynprechern facit 20 ℔.

Suma der zwayer wochen 222 ℔ 9 dn.

Blatt 14 a] In sand Jorgen wochen vor Waltpurges [19.—25. April] dedit ich maister Jacob ℔ 6.

Cuncz Langen und Hanns Zaißer, yedem V taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.

Item mer 7 stainmeczen, yedem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 25 dn. 20.

Item mer dem Johanes vnd 4 Rüßtknecht, yedem 5 taglon [zu] 16 dn., „ ℔ 13 dn. 10.

Item 10 dn. ein laubhauer vnd In allen zu padgelt 43 dn., „ ℔ 1 dn. 23.

Suma den stainmeczen facit 54 ℔ 23 dn.

Ewerlein, zymerman, het 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

Peter, zimerknecht, het 3 taglon zu 22 dn., facit mit padgelt „ ℔ 2 dn. 6.

Item maister Hans Kuffner, zimerman, het pau(?) 14 taglon vnd was 11 wochen zu- vnd abgangen, dyweil man zynmert vnd gerusst het, denn (!) zalt ich für seyn mue „ ℔ 40 dn. 20.

Suma den Zymmerleuten facit 45 ℔ 8 dn.

Fricz Lobenstain het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Steffan Lobenstein vnd Jorg vnd Kuencz Ott, ydem 5 tag zu 22 dn., „ ℔ 11.

Hans Pakchoffen het 5 taglon zu 23 dn. „ ℔ 3.

mer den gesellen an sant Jorgen ein taglon von wagen zu laden mit padgelt „ ℔ 1 dn. 3.

Suma den stainprechern facit 19 ℔ 3 dn.

Peter Fugel hett 12 fur zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht zu trinkgeld, facit „ ℔ 16 dn. 8.

Peter Smid, pau (!) sand Martha, hat das Jar gespiczt In dy hutten vnd auf den stainperg 15 tausent spiczen mynus 100 spiczen, dem zalt ich fur ein 100 12 dn., macht 60 ℔., mer 41 gestehelter exczt, fur yeden 12 dn., mer hat er gestehelt 82 klein maisel, von yedem 3 dn., mer gemacht 9 clamer, von ainer 7 dn., mer 10 klain clamer, von yeder 4 dn., mer 11 gestehelt eißen auf den pergkch, von yedem 12 dn., mer 2 peychel

gestehelt, von yedem 16 dn., mer von eynem slegel 2 ℔, mer von 2 Radweren zu beslahen 22 dn. vnd allerlay gemacht vnd gepesert, facit mit allen dingen . . ℔ 98 dn. 27.

Item maister Hanns, smid, hat allerlay das Jar gemacht, an der wintten ein neuen zapfen vnd ein großen Ringkch darzue vnd ein pugsen in die neuen scheyben, dy messen, vnd ein nagel darczue vnd ein federn vnd 3 groß negel gemacht vnd 3 vedern von neuen vnd 5 negel derstössen vnd vedern darczue vnd hat drey gefiregkcht Ring gemacht vnd ain nagel in ain hulczenew scheiben vnd hat dy andern eysen all von dem welpaum geprochen vnd ein tail eysen erstoßen vnd anders gemacht vnd 40 groß negl darczue gemacht vnd den neuen welpaum beslagen vnd allerley darzue gemacht, als sein zetl vnd Rechnung inhelt, facit als ℔ 56.

Summa volio macht 290 ℔ 9 dn.

Blatt 14 b] Item ich dedit für 56 ℔ plech, fur ein ℔ 4 dn., facit ℔ 7 dn. 10.

Item man hat zalt das Jar der Koppinn fur 14 hundert punnegel, fur ein hundert 18 dn., mer 6 hundert schindelnegel zu 7 dn., mer 3 hundert halbnegl zu 11 dn., mer fur 5 schaufel, aine 11 dn., „ ℔ 12 dn. 83.

Item fur 6 hundert hulczen negel, dedit ich fur ein hundert II groß, „ ℔ 2 dn. 17.

Item ich dedit fur 6 hundert zigel vnd davon zu furn, „ ℔ 10 dn. 24.

Item ich kaufft 5 sümer kalch, ein sümer vmb 43 dn., „ ℔ 10 dn. 20.

Item ich kaufft mer an freytag vor sand Mathies tag 5 sumer mynus ein firtail kalch, ain sümer vmb 60 dn., „ ℔ 10.

Item Pet[er], ein karenman, hat das Jar gefurt sandt vnd erden ein vnd aus, dem hab [ich] bezalt in suma ℔ 6.

Item einczinger [174]) pfennig hab Ich das Jar ausgeben fur papier vnd smyr vnd allerlay sunst
In suma, „ ℔ 3 dn. 10.

Suma facit 62 ℔ 9 dn.

Suma Sumarum, das Ich aus hab geben das Jar sider Waldpurges Anno in dem 66. pis wider

[174]) d. h. einzelne.

ad Waldpurges Anno In dem 67. von des paus
wegen sannd Larennczen facit 5 tausent 100
70 ℔ 6 dn. (!) Et sic est vinis.

H. E.

Nachtrag.

Es wurde oben die Frage berührt, wann die Arbeiten am Lorenzer Chorbau tatsächlich zum Abschluß kamen und schon bemerkt, daß dies keineswegs mit dem letzten Baujahre (1466/67), aus welchem uns Rechnungen erhalten sind, der Fall war. Inzwischen kam dem Verfasser ein Ratsverlaß aus dem Jahre 1480 in die Hände, der beweist, daß die Bauarbeiten zu Anfang Mai 1480 ihr Ende vollständig erreicht hatten. Der Rat erließ damals den Befehl die für den Chorbau errichtete Bauhütte auf dem Lorenzer Kirchhof abzubrechen, nachdem der Chor »volbracht« sei.

Der Ratsverlaß lautet wörtlich: Item vf vliesig anruffen vnd ersuchung der Nachpawren hinder Sanct Lorentzen Chore vnd auch vf verwilligung, den kirchhofe daselbst, ob ein Rate daran komme, zu erweytteren zu gestatten, ist verlaßen, die Steyn- vnd werckhütten, die Sanct Lorentz zu dem paw der kirchen etwievil Jare geprauchtt hatt, nachdem nu der Chore vollbracht ist, abzuprechen vnd abzuthun. vnd das den kirchenpflegern vnd kirchenmaistern zu sagen, die also abzuthun, [ist bestellt] Herr Paulus Volckmayr. actum die et anno, vt supra (= feria 2a Rogationum alias post Johannis ante portam latinam (= 8. Mai) [1840]. Nürnberger Ratsbücher im K. Kreisarchive Nürnberg, Nr. 3, fol. 9a.

De nonnullis memoriis pertinentibus ad artem antiquam Gallorum.

Quamvis quae commentariis Caesaris rerum in Gallia gestarum de arte Gallorum cognoscimus, paucissima sint, ne minima, quibus eas accuratius perscrutamur, negligantur, omittenda non esse crediderim. Caesar cum de rebus a se bene gestis referat, ea etsi non contempsisse, tamen neglexisse videtur. De forma fabricisque sedium Gallorum, quas urbes vel oppida promiscue appellat, nihil paene scribit. Urbem Biturigum Gallis ipsis pulcherrimam prope patriae suae, cum et praesidio et ornamento civitati sit, visam esse, Gergoviam, urbem Arvernorum in altissimo monte positam esse, Alesiam, oppidum Mandubiorum arce munitum in colle summo ad modum edito loco fuisse, quae de situ et specie generali urbium scribit, sunt [1]). Praeter vicos etiam aedificia privata ab iis separata exstitisse pluribus locis dicit [2]). De exstructione moenium vel murorum et cum de Gergovia et de Avarico scribat, refert. „A medio fere colle (in quo urbs illa sita erat) in longitudinem, ut natura montis ferebat, ex grandibus saxis sex pedum murum, qui nostrorum impetum tardaret, praeduxerant Galli" capitulo 46° libri VII[i] legitur. Amplius de muris, cum de oppugnatione urbis Biturigum scribat, tradit [3]). „Muri autem omnes Gallici hac fere forma sunt. Trabes directae perpetuae in longitudinem paribus intervallis distantes inter se binos pedes in solo collocantur. Hae revinciuntur introrsus ac multo aggere vestiuntur: ea autem, quae diximus, intervalla grandibus in fronte saxis effarciuntur. His collocatis et coagmentatis alius insuper ordo additur, ut idem illud intervallum servetur neque inter se contingant trabes, sed paribus intermissae spatiis singulae singulis saxis interiectis arte contineantur. Sic deinceps omne opus contexitur, dum iusta muri altitudo expleatur. Hoc cum in speciem varietatemque opus deforme non est alternis trabibus ac saxis, quae rectis lineis suos ordines servant, tum ad utilitatem et defensionem urbium summam habet opportunitatem, quod et ab incendio lapis et ab ariete materia defendit, quae perpetuis trabibus pedes quadragenos

---

[1]) lib. VII, cap. 15, 36, 69 (ed. Doberenz, 1877).

[2]) lib. I, cap. 5; III, 29; VI, 43.

[3]) lib. VII, cap. 7.

plerumque introrsus revincta neque perrumpi neque distrahi potest." Quamquam de muris ad defensisonem institutis agitur, ratio, qua constructi erant, memoratu digna esse videtur. Opere sarsurio, quo Namatium episcopum Arvernorum saeculo V° p. Chr. n. templum Ss. Agricolae et Vitalis ornavisse Gregorius Turonensis historia ecclesiastica sua Francorum tradit [4]), Gallos antiquo tempore usos esse e verbis Caesaris elucere crediderim. Discretio partium solidarum et varietate materiae insignium modum illum quoque, qui ab arcu angivo appellatur, in memoriam inducit. Conditionibus similibus adducti Galli illis iam temporibus, etsi opere mediocri, rationem eandem fabricarum exstruendarum secuti esse videntur. Eos pontes construxisse e capitulo 58° libri VII^{i} commentariorum elucet, quo hostes pontes Lutetiae rescindi iussisse dicit [5]). Quod ad statuariam, Gallos simulacra habuisse pluribus locis tradit [6]). Mercurii plurimatum fuisse. Alios immani magnitudine simulacra adoravisse, quorum contexta viminibus membra vivis hominibus flamma exanimandis complevissent [7]). Nonnullas Gallorum gentes Baali veneratos esse ex hoc estne cognoscendum? Memoria lapide insculpta, qua expensae templi huic deo Massaliae exstruendi inscriptae sunt, affirmari videtur [8]). Caesar commemorat etiam tumulos Gallorum, rebus, quas bello ceperint, et animalibus immolatis exstructos, quos multis in civitatibus conspicare liceat [9]). Quod ad rationem, quam sculptores Gallici secuti sunt, reliquiae statuae, quae in museo lapidario Viennensi conspiciuntur nos certiores faccre crediderim [10]). Etsi tempore posteriore (saeculo I°-II° p. Chr. n.) confecta est, artifex modum et antiquiorem et praecipue Gallicum aemulatus esse videtur. Parten inferiorem statuae amicitae, quae nobis sola relicta est, proportione naturali neglecta rugis fere aequidistantibus in modum columnarum striatarum sculpsit. Quo emblematibus medioaevalibus, quibus templa S. Trophimi Aralatensis, S. Aegidii, aliorum Sanctorum ornantur, absimilis non est. Hoc modo et

---

4) lib. II, 12.

5) lib. VII, c. 58. — Structuram ligneam porta lapidea Carcassonensis, quae »La Poterne« appellatur, anconibus plinthum sustinentibus maxime arguit.

6) lib. VI, 16, 17.

7) lib. VI, 17.

8) Me refero ad exemplar quod in museo Narbonensi conspicitur. Inscriptio ipsa museo Massaliensi conservatur.

9) De fabricis sacris antiquissimis, quae menhirs et dolmens vocantur, nihil scribit. Sed in regionibus, ubi tales exstructiones velut apud oppidum, quod Carnac appellatur, conspiciuntur, Osismos sedes suas habuisse eum tradere memoratu dignum videtur. Quo cum Aegyptiis ea coniuncta esse verisimilius est.

10) Numero adhuc carens ad murum occidentalem ecclesiae S. Petri, in quam sculpturae antiquae translatae sunt, a sinistra introeuntis collocata est. Quin genuina sit, quoad iudicare mihi licet, dubium non est. Sculptores Gallicos tempore posteriore aliam rationem statuariae secutos esse sculpturis in museo Treverensi conservatis iam cognoscitur.

statuas, de quibus Caesar tradit, et ectypa, quae templis deorum decori fuisse existimandum est, sculpta esse verisimillimum est. — Structuras aerarias imprimis Aquitanos instituisse capitulo 21º libri III[i] scribit, atque pro funibus ancoras catenis aëneis revinci stupet[11]). Pellibus pro velis alutisque confectis Gallos usos esse sive propter lini inopiam atque eius usus inscientiam sive eo ,quod est magis verisimile, quod tantas tempestates Oceani tantosque impetus ventorum sustineri ac tanta onera navium (ex robore factarum) regi velis non satis commode posse arbitrabantur, capitulo 13º libri III[i] legimus, neque milites Caesaris ipsos rebus similibus coactos sub tentoriis pellibus contectis se aufugisse praetermittendum esse videtur[12]). Pellibus, quibus habitacula cotegerent, Gallos usos esse, emblemate capitello insculpto' in quo exemplar templi S. Salvatoris antiqui saeculo IVº vel Vº p. Chr. n. exstructi et muris in modum pellium consartarum ornatis vestiti conspicitur, demonstrari videtur[13]). Modi rudioris texendi Gallos peritos fuisse alio loco commentariorum comperimus, quo Caesar Nervios scutis ex cortice factis aut viminibus intextis usos esse tradit[14]). Exstructorem ecclesiae maioris oppidi Aremorici, quod Bayeux hodie appellatur, ornamento, quod in partibus exterioribus eius insculptum est, id imitatum esse probabilissimum esse videtur. *F. Witting.*

---

[11]) lib. III, cap. 13.

[12]) lib. III, cap. 29; cf. lib. VI, 21.

[13]) lib. II, cap. 33.

[14]) cf. Witting, Kirchenbauten der Auvergne (»Zur Kunstgeschichte des Auslandes« H. XXVIII), Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), 1903, S. 6, 7.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Denkmäler der Kunst in Dalmatien. Herausgegeben von **Georg Kowalczyk.** Mit einer Einleitung von **Cornelius Gurlitt.** Berlin 1909. Verlag für Kunstwissenschaft. Tafelwerk in zwei Bänden. 132 Tafeln.

In schönen großen Aufnahmen werden uns hier die Kunstschätze Dalmatiens, vor allem seine Bauten und seine Plastik, im ganzen und in vielen Details vorgelegt. Zeitlich umfassen diese Denkmäler etwa 1200 Jahre (von 300—1500), der Schwerpunkt liegt im Mittelalter; örtlich liegen diese klassischen Plätze einer hochentwickelten Steinkunst nahe beieinander. Es handelt sich um die paar Namen Spalato-Salona, Zara, Arbe, Sebenico, Traù, Curcola, Ragusa und Cattaro. Zum Verständnis des Diocletianspalastes sind den Aufnahmen der Gegenwart einige Blätter aus dem 1764 erschienenen Werk von Robert Adam beigefügt. Cornelius Gurlitt schickt den beiden Bänden eine knapp, aber gut orientierende Einleitung voraus; die außerdem auf S. 21—25 beigefügten Notizen des Herausgebers über die einzelnen Tafeln sind freilich mager und beschränken sich auf allgemeine Angaben. Das Werk will ja aber auch gar nicht eine Darstellung und Würdigung der dalmatinischen Kunst geben, sondern sie zunächst nur einmal zeigen. In Österreich ist man jetzt dabei, diese prächtige Kunst im Zusammenhang durchzuarbeiten. Freilich müssen erst die Ausgrabungen Professors Buliers in der Nähe von Spalato beendet sein, ehe man über die altchristliche Zeit Bestimmtes sagen kann.

In der Tat verdient dieser schmale Küstenstrich an der Nordostseite des Adriatischen Meeres ein viel stärkeres Interesse, als ihm bisher entgegengebracht wurde. Denn es gibt — abgesehen von der spätrömischen Kunst des Diocletianspalastes — in diesem Land eine so umfassende romanische Kunst des frühen und hohen Mittelalters, wie wir sie sonst nur in Ravenna, in Cividale, in der Umgebung Roms und in Sicilien antreffen. Wo kann man romanisches Kirchengestühl finden? Wo Kanzeln aus der Zeit vor Niccolò Pisano? Wo geschnitzte Holztüren aus dem 13. Jahr-

hundert? Wo gibt es eine Verbindung von Florentiner Frührenaissance aus den Tagen Albertis mit Venezianer Gotik? Mit solchen Sachen kann Dalmatien vielfach aufwarten. Noch interessanter aber ist es, in dieser Kunst den verschiedensten Einflüssen von Ost und West nachzugehen, Niederschlag und Abwehr von Byzanz und Islam zu verfolgen, in Dalmatien das Hinterland der venetianischen Kunst zu erkennen und schließlich die selbständigen Leistungen der Dalmatiner in Italien zu würdigen.

Die erste Glanzzeit fällt in die Tage Diocletians, also in das Ende des 3. Jahrhunderts; die früheste Kolonisierung Dalmatiens geht freilich 700 Jahre weiter zurück — schon um 390 v. Chr. sind hier von Syrakus aus Ansiedlungen griechischer Kolonen nachweisbar. Die Gegenwart urteilt, wie über das christliche Barock des 17., so auch über das spätrömische Barock des 3. nachchristlichen Jahrhunderts gerechter als frühere Zeiten. Der Diocletianspalast ist die letzte große Baumanifestation des antiken Imperiums; der dekorative Stil zeigt eine Blüte des Reichtums und der Erfindung, in der sich Orientalisches mit Westlichem heiß und brünstig verbindet. Die Anlage des Kaiserpalastes ist dieselbe wie man sie in Konstantinopel, Nicomedia, Mailand wiederfindet, wie sie dann im Osten (z. B. Mschatta) und in Apulien bei zahllosen Kastellen im kleineren Maßstabe wiederkehrt, ein ungeheures Viereck mit vier eingebauten Ecktürmen und einer Front der Schauseite. Aus den Kreisen der Steinmetzen, die dies Wunderwerk vollendeten, stammen auch jene Quattro Coronati, die als Heilige und Zunftpatrone in der Geschichte der Plastik aller Länder eine Rolle spielen. In den Jahrhunderten nach dem Zerfall des römischen Reiches kreuzen sich in Dalmatien dann die verschiedensten Schicksale der Wandervölker und damit auch die Fäden ihrer Kunst. In der Zeit nach Justinian ist der Einfluß Konstantinopels entscheidend, während vorher Rom ausschlaggebend war. Dann tritt die Kunst der Longobarden stark hervor, deren Einfluß Rivoira und Haupt nachgewiesen haben. Der zweite große Aufschwung des Landes hängt mit den Kreuzzügen zusammen; von 1100 bis 1300 ist die Blüte der romanischen Kunst hier Jahrzehnt für Jahrzehnt zu verfolgen. Natürlich spielt dabei Venedig die größte Rolle; aber Gurlitt hätte doch auch an Apulien denken sollen. Noch heute erinnern die beiden Städtenamen Bari-Antivari an die Zusammengehörigkeit zweier durch das Wasser verbundenen und nicht getrennten Provinzen. Die Kunst der Portale von Traù, der Kanzeln dort und in Arbe hat unmittelbare Beziehung zu den Arbeiten in Trani, Barletta, Altamura, Troia. In Zeiten, als in Frankreich und Deutschland die Gotik herrscht, als die Cisterzienser auch über die Alpen ziehen, bleibt Dalmatien vom stile gotico gänzlich verschont. Erst jene Spielart, die man mißverständlich genug Venezianer Gotik nennt

und die Ruskin so gründlich mißdeutet hat, lockert dann auch die dalmatinischen Burgen und Paläste. Die Lombardei sendet im 14. Jahrhundert ihre Campionesen in die köstlichen Steinbrüche der pietra d'Istria; die Früchte dieser Lehrjahre fallen dann den Venetianern in den Schoß. Denn im 15. Jahrhundert empfängt dies Land nicht nur, es gibt auch ab. Ein paar Namen: Luciano und Francesco Laurana, Giorgio da Sebenico; ferner Schiavone, Carpaccio und Meldolla als Dreigestirn unter den Venezianer Malern. Dagegen schickt Italien u. a. Michelozzo, Niccolo Baroncelli, Michele Sammichele (Verona) u. a. herüber. Seit 1467 haben die Türken hier Zins erhoben, das Land dadurch aber nur zu engerem Anschluß an Italien gedrängt. Seit 1699 gehörte es zu Venedig. Für sein gegenwärtiges Schicksal ist seine Zugehörigkeit zu Bosnien und dessen neue Position von Wichtigkeit.

Ausgezeichnet hat die Denkmalpflege hier gearbeitet. Viele Kirchen sind zu Museen umgestaltet, in denen Kapitelle und Friese, Grabsteine und Sarkophage trefflich aufgestellt sind. Daneben weisen die Dome von Traù, Sebenico, Arbe u. a. ein gut erhaltenes »steinaltes« Inventar auf. In Ragusa herrscht die Profankunst der Paläste des 15. Jahrhunderts vor. Die Lokalforschung hat die Befunde fleißig beschrieben und gesondert. Es fehlt aber noch an der kritischen Darstellung der vielfachen Einschläge, die diese in ihrer Lage so zentrale, durch Berge und Wasser so geschützte Provinz in ihrer langen Kunst erlebt hat. Das Tafelwerk wird dazu beitragen, unsere Aufmerksamkeit aufs neue dieser interessanten Steinwelt zuzuwenden.

Paul Schubring.

Architektur.

Georg Humann. Zur Geschichte der karolingischen Baukunst. Straßburg I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1909. Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 120.

Die hier vorgelegten Studien behandeln in etwas rhapsodischer Form auf 56 Seiten ohne äußere Abschnitte, ohne Register und wenig sorgfältig gedruckt — beispielsweise stehen die Anmerkungen nicht immer auf den Seiten, zu denen sie gehören — eine Anzahl karolingischer Bauten (Nimwegen, Fulda, Reichenau, Corvei, Köln, Höchst, Germigny-des-Près, Helmstedt, Werden, Essen u. a. m.). Den Ausgangspunkt bildet wieder einmal die am ausführlichsten behandelte Torhalle in Lorsch, die H. nicht mit Adamy u. a. in das 8. Jahrhundert, sondern in spätkarolingische Zeit setzen möchte. Er begründet das einmal mit der Geschichte des Klosterbaues, bei dem erst in beträchtlich späterer Zeit Dinge fertig gestellt werden, die vielleicht noch notwendiger waren als die Torhalle: andererseits hält er die

für die frühe Entstehungszeit geltend gemachten Gründe nicht immer für stichhaltig.

Vor allem gilt dies für die Adamysche Behauptung, daß sich in Südfrankreich eine Anzahl ähnlicher Bauten aus merowingischer Zeit finden. Weiter wird darauf hingewiesen, daß, wie schon Adamy hervorgehoben, die sämtlichen Einzelheiten für Lorsch besonders gearbeitet sind. Gewiß nicht mit Unrecht glaubt H., daß eine solche technische Fertigkeit eher in der Spätzeit der karolingischen Epoche denkbar ist, die ja überhaupt den Höhepunkt der Kunst dieser Zeit bedeutet, als daß sie gleich an ihrem Anfang stehe — wenn man nicht besondere Verhältnisse annehmen will, die ja immerhin denkbar sind.

H. selbst warnt davor, absolut zuverlässige Schlüsse aus der Technik ebenso wie aus den Stilformen der Einzelheiten ziehen zu wollen. Das ist eine Warnung, die nicht überflüssig ist, besonders da nicht, wo nicht eine Einzelkenntnis des ganzen Materials vorhanden ist wie bei Humann, den diese Kenntnis des Materials auch sonst vor Einseitigkeiten und unzulässigen Verallgemeinerungen bewahrt. So erweisen sich fast überall seine Beobachtungen von Wert. Auf den Nachweis, daß die Drei-Conchen-Anlage viel weiter verbreitet gewesen ist, als man bisher annahm, sei besonders hingewiesen.

Im einzelnen nur noch folgendes: bei der Behandlung von Lorsch ist ein Argument nicht schlagend. Die eigenartige Verzierung an dem Kämpfer von einem der Pfeiler der mit der Torhalle bezw. mit dem Atrium verbundenen Kirche stehe in schroffem Gegensatz zu den antikisierenden Formen der Torhalle. Auch dieser Umstand unterstütze die Annahme, daß diese Kirche und das Tor nicht gleichzeitig entstanden seien. Demgegenüber muß doch auf das mindestens eben so unantike Kerbschnittmuster im südlichen Giebel der Halle hingewiesen werden.

Bezüglich des Kapitels »Wechsel farbiger Steine« (S. 9) seien zu den von H. namhaft gemachten Stellen folgende hinzugefügt: Trier, Dreikönigshaus, wo in den Fensterwölbungen rote und weiße Steine abwechseln; Vogtsburg, wo zweifarbige schräge Musterung quadratischer Steine über den kleinen Bogen des Fensters, über dem großen Bogen Wechsel von Rot und Blaßgelb in Kalkstein und römischen Ziegeln sich findet; ähnlich am Frankenturm. Auch beim grauen Haus in Winkel findet sich der Wechsel farbiger Steine. Im Osten wäre noch der Kreuzgang der Liebfrauenkirche in Magdeburg zu nennen, wo ein Bogen aus roten und weißen Steinen besteht. *Karl Simon.*

Julius Baum. Romanische Baukunst in Frankreich. (Bauformenbibliothek III. Band.) XIX Seiten einleitender Text und

226 Tafeln photographischer Aufnahmen von Denkmälern der Architektur und Plastik. Literaturangabe. Abbildungsverzeichnis. Stuttgart, Paris, London. 1910.

Der stattliche Band in Großquart ist gleichzeitig in einer deutschen, einer französischen und englischen Ausgabe erschienen. Er gehört einer Sammlung an, die vor allem für ein Publikum von Architekten und Künstlern des Kunstgewerbes berechnet ist und stützt sich deshalb auf die bereits gemachten Forschungen. Er will und kann auch in der kurzen historischen Übersicht seiner — übrigens vorzüglich geschriebenen — Einleitung, welche einige wenige Grundrisse nach Dehio und Bezold zieren, für den Fachmann der Kunstgeschichte keine neuen wissenschaftlichen Ergebnisse vorbringen. Neben dem großen und viel teueren Werke von Martin, Art Roman en France, das fast zur selben Zeit mit Baum herausgekommen ist, besitzt letzteres das unstreitige Verdienst, diese herrlichen Schätze der Raumkunst und der Dekoration, wie sie in der romanischen Architektur Frankreichs erscheinen, in musterhafter Weise popularisiert, sie in geistvoller und lehrreicher Art als ideales Vorbild hingestellt zu haben dem modernen tektonischen Schaffen.

Von solchen künstlerisch-lehrhaften Prinzipien ausgehend, wie sie sich etwa in der Kunst Adolf Hildebrands und Theodor Fischers verkörpern, beginnt Baum seine Einleitung mit der Beschreibung der verschiedenen Arten der Raumgestaltung im mittelalterlichen Kirchenbau: Die Zentralbauten, von rundem Grundriß mit Umgang und mit Apsiden und das griechische Kreuz mit zentraler Kuppel, werden an einer Anzahl von Beispielen erörtert. Ihnen folgt die Gestalt der Basilika mit Chorumgang und ausstrahlenden Kapellen, wie er auf den Urtyp Saint Martin in Tours zurückgeht. Den Gegensatz hierzu bildet die Grundrißform des zweiten Baus von Cluny, die Basilika mit Hauptchor und Nebenchören und mit Apsiden an der Ostseite der Kreuzflügel. Sie findet besonders im Mutterlande, Burgund, Verwendung, ferner in der Normandie, wo aber die beiden Nebenchöre einen platten Abschluß zeigen.

Die mittelalterliche Raumkunst ist das Resultat der beiden Komponenten Grundrißsystem und Wölbung. Bei größter Einfachheit des Grundrisses wissen die romanischen Kirchen Südfrankreichs ihren Räumen den reichsten monumentalen Eindruck zu sichern durch ihre wunderbare Wölbekunst: Die tonnengewölbten einschiffigen Saalkirchen und dreischiffigen Hallenkirchen erscheinen vorherrschend in der romanischen Architektur Aquitaniens, des Langue d' oc und der Provence, des südlichen Burgunds und des Poitou. Dabei ist ein Gegensatz zu konstatieren zwischen dem weiten Raumgefühl der Mittelmeerländer und

des Rhônetals einerseits, dem des keltischen Westens mit seinen engen und dunklen Räumen andererseits. Auch die Chorbildung ist hier und dort anders.

Einen besonderen Typus der tonnengewölbten dreischiffigen Hallenkirche finden wir in der Auvergne ausgebildet, welcher sich am reinsten in Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand verkörpert. Diese Gattung zeichnet sich vor allem durch eine prachtvoll sich steigernde Gruppierung im Außenbau aus, in dem das fünfteilige Querschiff in der Breite des Langhauses stark überhöht wird, sodaß sich die Baumassen um den hochragenden Vierungsturm in rhythmischer Steigerung emporschichten. — Von der Auvergne geht ein Einfluß auf Saint-Sernin in Toulouse und auf die diesem stilverwandten Monumente aus.

Die zweite Wölbungsart des romanischen Südfrankreichs ist die Kuppel: Im Perigord, der Hauptlandschaft hierfür, trifft man einschiffige kuppelbedeckte Saalkirchen ohne und mit Querschiff an. Organisch höher als die bloße Aneinanderreihung der zentralen Kuppeleinzelmotive in einem Längsbau stellt sich natürlich die Anwendung des Kuppelgewölbes auf Zentralkirchen in Form des griechischen Kreuzes dar, wie sie sich in dem klassischen Beispiel von Saint Front in Périgueux (Dordogne) findet, von dem Dehio und v. Bezold sagen, »es gäbe auf der Welt keinen architektonischen Raum, der diesem an abstrakter Schönheit gleichkäme.« Dagegen muß eine Anpassung des Kuppelbaus auch an das System mehrschiffiger Basiliken von vornherein als weniger glücklich erscheinen. —

Der Norden Frankreichs hält an der Basilikaform fest. Anfangs noch flach gedeckt, wird sie bald allgemein eingewölbt: Burgund überdeckt in der Regel das Mittelschiff mit Tonnen, manchmal auch mit Kreuzgewölben, welche sonst das hier übliche Gewölbe in den Seitenschiffen bilden. Für Burgund ist typisch die blinde Triforiengalerie, die es im Laufe der Entwicklung als einen seiner Beiträge dem neu entstehenden gotischen Stil dargebracht hat. Die Normandie ist das eigentliche Land der Kreuzgewölbebasiliken. Sie hat im Kreuzgewölbe die ihr eigentümliche sechsteilige Form ausgebildet, welche weiterhin bei der Genesis der Gotik von großer Bedeutung werden sollte.

Von den zwölf Abschnitten der Einleitung sind acht auf die Erläuterung der Entwicklung der verschiedenen Arten des Innenraumes aus Grundriß und Wölbesystem verwandt. Den Außenansichten, den höchst interessanten und abwechslungsvollen Gruppenbildern der Kirchen und ihren Fassaden mit ihrem im Süden häufig ganz antiken Rhythmus und ihrer reichen, durch plastische Dekoration ausgestatteten Scheinarchitektur sind die beiden folgenden Abschnitte gewidmet. Während im Süden Frankreichs die Fassade mehr als üppige Schmuckfront für sich besteht,

wird im Norden der Fassadenbau stärker in die Gesamtwirkung der Kirchen als Raumgebilde mit einbezogen: Das burgundisch-kluniazensische System läßt seine meist zweigeschossigen Vorhallen mit seitlichen oder mittleren Türmen bedeutungsvoll in der Baugruppe mitsprechen, und gar in der Normandie ruht auf den mächtigen zweitürmigen Fassaden, Saint-Étienne in Caen z. B., der monumentale Hauptakzent in der Außenarchitektur. —

Die nichtkirchlichen Gebäude treten natürlich stofflich und formal zurück. Einen wichtigeren Platz nehmen noch die Klosteranlagen mit mannigfaltigen Kreuzgängen, Kapitelsaal, Refektorium, Dorment, Küche, Abtswohnung oder bischöflichem Palast ein. Kurz in Wort und Abbildung streift auch Baum den zeitgenössischen Schloßbau, die Rathäuser, Brücken und Brunnen. Sehr merkwürdig muten einen die beiden auf Taf. 60 wiedergegebenen, bisher noch wenig abgebildeten Totenleuchten an, hohe, in Pyramiden endigende, höchst ausdrucksvoll gestaltete Säulenbündel, die auf den Friedhöfen von Cellefrouin (Charente) und Fenioux (Charente-Inférieure) ganz frei in die Luft ragen.

Den Schlußabschnitt der Einleitung bildet eine kurze Bemerkung über die dekorative Plastik der französischen romanischen Baukunst: Im ganzen herrscht in der romanischen Architektur der aus der Notwendigkeit einer wesentlich dekorativen Aufgabe abgeleitete Reliefcharakter in der Plastik vor. Von stärkerer statuarischer Selbständigkeit erweisen sich nur die Denkmäler der Provence, die Gruppe um Saint-Trophîme in Arles und Saint-Gilles, wo der ererbte Einfluß der Antike zu einer neuen Renaissance körperlicher Gestalten erwacht. Spezifisch romanisch-mittelalterliches Gefühl von eigentümlicher Linienphantastik manifestiert sich in der Plastik des Langue d'oc, vor allem Moissac und Souillac, und Burgunds, vor allem Vézelay und Autun. —

Die großen Photographien, in denen das eben geschilderte machtvolle Stück Architekturgeschichte illustriert wird, haben vor allen Zeichnungen, z. B. den bekannten aus dem Tafelwerke Dehio-Bezolds, den natürlichen Vorzug, durch Beleuchtung und Luftperspektive den Raum als solchen ganz anders wiedergeben zu können, als dies die Zeichnung, die sich an die linearen Kanten doch in der Hauptsache halten muß, vermag: Man sehe sich darauf hin nur einmal die schönen Photographien des prachtvollen Innenraumes von St. Front in Périgueux (Taf. 104. 105) an.

Julius Baum hat im wesentlichen die photographischen Aufnahmen der staatlichen *Monuments historiques* benutzt, öfters aber auch noch neue Abbildungen, wie etwa in St. Bénoit-sur-Loire (Taf. 157—163),

veröffentlicht. Diese Aufnahmen der romanischen Baukunst durch die *Monuments historiques* sind nun leider nicht in konsequenter Vollständigkeit durchgeführt. Besonders macht sich der Mangel an Innenansichten (z. B. die des wichtigen Innern von Saint-Sernin in Toulouse) empfindlich bemerkbar, obwohl mit Recht der analysierende Text Baums seinen Ausgang für die historische Darstellung gerade vom Innenraume her nimmt. Auch die Kathedralkirchen kommen unverhältnismäßig knapp weg: So fehlen u. a. in Burgund die wichtigsten Bauten Autun, nur durch das berühmte Tympanon und durch Kapitellbeispiele vertreten, und Langres, während eine Pfarrkirche von nur geringerer Bedeutung wie Paray-le-Monial gar in drei Aufnahmen vertreten ist.

Des öfteren sind Restaurationen und gänzliche Erneuerungen nicht genügend gekennzeichnet: Von Germigny-des-Prés (Loiret. Taf. 4) ist fast kein Stein mehr alt. In beträchtlichem Umfang erneuert sind auch Gensac (Charente. Taf. 82. 83.), und die auf Taf. 225 abgebildete Krypta von Saint-Denis. In Angoulême (Charente. Taf. 96. 97) ist die ganze obere Partie der Westfassade, Giebel und Seitentürme, neu restauriert. Auf Taf. 182, Sainte Madelaine in Vézelay (Yonne), ist dem Verf. ein Versehen begegnet, indem er nicht zusammengehörige Säulenkapitelle und -Basen zusammenstellte.

Historisch ist der Satz auf Seite XV unerwiesen: »Mit der Einführung des Chorumgangs kommt der Vierungsturm auf.« Dann ist für Burgund zur Erklärung der antiken Stilelemente kein besonderer Einfluß aus der Provence anzunehmen, da Burgund ja eine selbständige große römische Tradition, man denke nur an die Stadttore von Autun und Langres, stets besessen hat. — Ferner auf Seite VIII: »Doch geht die Absicht der Normannen, im Gegensatze zu den Burgundern, von Anfang an auf Wölbung aus.« Baum schließt das aus dem frühromanischen Allgemeinbesitz der Emporen. Tatsächlich sind dagegen in der Normandie die frühromanischen Kirchen ungewölbt, während wir im eigentlichen Burgund, d. h. in der Umgebung von Cluny, keine noch so frühen Kirchen ohne Wölbung finden.

Endlich ist der III. Bau von Cluny keineswegs die erste Anlage, die den Chor von Saint Martin in Tours mit Chorumgang und ausstrahlenden Kapellen aufnimmt, wie Baum ebenfalls auf Seite VIII meint, sondern davor erscheint diese Chorbildung noch in St. Philibert in Tournus in Burgund[1]) und in Fécamp in der Normandie, was Dehio dargelegt hat.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

[1]) Vergl. Virey, Bull. Monument. 1903.

Friedrich Joachim Stengel, 1694—1787. Von **Karl Lohmeyer.** 187 Seiten 4° mit XII Tafeln u. 71 Abbildungen im Text. (Mitteilungen des Historischen Vereins für die Saargegend. Heft XI. 1911. Düsseldorf, Verlag von L. Schwann.)

Dieses Buch handelt von einem Architekten des 18. Jahrhunderts, der, wo nicht unter, so doch gleich nach den Ersten seinen Platz hat, der in einem langen Leben eine ausgebreitete Tätigkeit entfaltete, der zu seiner Zeit geehrt und weit bekannt war — und doch für uns ein vollkommen Vergessener.

Dieses Schicksal des Vergessenseins trifft übrigens für jene Kunstepoche unsern ganzen linksrheinischen Westen. Vor nicht langer Zeit lernte ich in der Saargegend nicht weniger als vier Barockbauten ganz hohen Ranges kennen, die in der kunstgeschichtlichen Literatur bis jetzt nicht die geringste Erwähnung gefunden haben und über welche Nachrichten vorerst nicht beizubringen waren: die Klosterkirche zu St. Avold (Inschr. 1750, Akten verbrannt); die Klostergebäude zu Mettlach (m. E. Balthasar Neumann sehr nahe stehend, vielleicht von Seiz); das Schloß in Zweibrücken (dieses allein von Gurlitt genannt, aber mit der chronologisch unmöglichen Zuschreibung an Pierre Patte; auch hier die Akten, wie mir auf den Archiven in Zweibrücken und Speier gesagt wurde, vernichtet); die Ludwigskirche in Saarbrücken. Von dieser letzteren erfahren wir nun durch Lohmeyer, daß Stengel ihr Erbauer ist. Hätte er auch nichts anderes getan, allein schon um dieses einen Werkes wegen verdiente er vollauf wieder »entdeckt« zu werden.

Friedrich Joachim Stengel wurde 1694 in Zerbst geboren als der Sohn eines fürstlichen Geheimsekretarius und Enkel eines Tübinger Professors. Gleich vielen anderen ausgezeichneten Architekten des 18. Jahrhunderts begann er seine Laufbahn als Militär. Der spanische Erbfolgekrieg brachte ihn 1712 in einem sachsen-gothaischen Regiment nach Italien, wo er sich sogleich auf Studien in der Zivilbaukunst warf. Seine praktische Betätigung in ihr beginnt jedoch bedeutend später. Noch 1730—33 arbeitete er in Gotha fortifikatorisch. Dann trat er, von nun ab ganz Architekt, in fürst-äbtlich fuldaischen und etwas später in nassauischen Dienst, dem er bis an sein Ende treu blieb. Fürstin Charlotte Amalie hatte kürzlich mehrere nassauische Linien vereinigt, freilich nur, um sie noch einmal zwischen ihren zwei Söhnen zu teilen. Der jüngere, Wilhelm Heinrich, übernahm die linksrheinischen Territorien mit der Residenz Saarbrücken. In ihm fand Stengel einen Herrn (seit 1735), der im vollen Strom jener Bauleidenschaft schwamm, die gleich nach dem Rastatter Friedensschluß die südwestdeutschen Kleinfürsten zu unerhörten Anstrengungen fortriß. Nur im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts hat sie ihresgleichen. Sten-

gels Tätigkeit in Saarbrücken begann in einem Momente, in dem die Windfahne der deutschen Baukunst sich drehte. Seine Jugendeindrücke hatte er in Italien gewonnen; auch der seine weitere Ausbildung am meisten beeinflussende General v. Welsch (ein sehr bedeutender, der »Entdeckung« noch harrender Künstler) war Italist gewesen. 1739 nahm Wilhelm Heinrich seinen Baudirektor nach Paris mit sich, und diese Reise wurde für seine Richtung von nun ab entscheidend. Aus seinen Aufzeichnungen geht hervor, daß er sich am meisten mit dem Werke Jules Herdouin-Mansarts beschäftigt hat. Stengel ist denn auch kein rechter Rokokokünstler; seine Nuance ist das klassizistisch gedämpfte Barock. Dem jüngeren Klassizismus, dessen Emporkommen er noch erlebte — er starb 92 jährig — hat er sich aber nicht mehr angeschlossen. — Ich nenne die von Lohmeyer nachgewiesenen Hauptwerke:

F u l d a. Der Bau des großen, künstlerisch nicht bedeutenden fürstäbtlichen Schlosses war 1707—13 von Joh. Dietzenhofer ausgeführt. Weit anziehender ist die Gartenanlage mit der Orangerie. Lohmeyer weist den Entwurf Welsch zu. An den letzten Stadien der Ausführung nahm Stengel teil, nicht ohne eigene Ideen. Am Schlusse selbst änderte er manches. Die prächtige Dekoration des Kaisersaals in energischer Barockempfindung.

G r a e v e n w i e s b a c h bei Idstein. Sein erster Kirchenbau; durch den sehr »protestantischen« Charakter für alle späteren bezeichnend, an sich nicht bedeutend.

B i e b r i c h, Schloß. Wieder Fortsetzung eines von Welsch begonnenen Baues. Von 1734 ab. Ganz von Stengel der 1742 vollendete »Winterbau«, seine erste Arbeit nach der Rückkehr aus Paris. Neu für diese Gegend waren namentlich die hohen, fast bis zum Fußboden herabreichenden Fenster.

S a a r b r ü c k e n, S c h l o ß. Erbaut 1738—48, 1793 von den Sansculotten eingeäschert. Mehrere Originalrisse und Ansichten erhalten. Die während des Baues unternommene Pariser Reise hat nur auf die innere Einrichtung Einfluß gewonnen. Die Anlage war die bei deutschen Schlössern damals am meisten beliebte eines tiefen Hufeisens. Auch die mächtige Entwicklung des Treppenhauses ist ein charakteristisch-deutscher Zug. Stengels persönliches Talent kam wohl am meisten in der schon in Fulda bewährten Kunst der Terrainbehandlung zum Ausdruck, in den bis zur Saar hinabsteigenden weitläuftigen und großartigen Gartenterrassen. — Wieder werden wir an die Renaissance erinnert, wenn wir sehen, wie der Fürst danach trachtete, seine ganze kleine Stadt einheitlich umzugestalten. Er baute drei Kirchen, ein Rathaus, ein Gymnasium, einen mächtigen, mit 300 Pferden besetzten Marstall; mehrere neue Straßenzüge wurden angelegt. Alles nach Stengels Entwürfen. Entzückt spricht ein Reisender von ge-

bildetem Geschmack, der bekannte Freiherr von Knigge, von dem Lustschloß Jägersberg, seinem interessanten halbmondförmigen Wohnbau, dem hohen Terrassenaufbau seiner Gärten. Auch hier wurde 1793 alles gründlichst verwüstet und später bis auf ein Nebengebäude abgetragen. Ein zweiter und dritter Lustsitz, Montplaisir auf dem Halberg, und Ludwigsburg, beide ebenfalls unter Stengels Leitung angelegt, erfuhren dasselbe Schicksal.

Dornburg a. d. Elbe. Stengels Ruf war inzwischen in seine Heimat gedrungen. 1751 beauftragte ihn Johanna Elisabeth von Anhalt-Zerbst, die nach der Verheiratung ihrer Tochter Katharina an den russischen Thronfolger einer Epoche vornehmer Besuche entgegensah, mit dem Neubau ihres abgebrannten Schlosses in Dornburg. Der riesenhafte Plan stand im umgekehrten Verhältnis zu der Winzigkeit und den schmalen Mitteln des Fürstentums. Auch unterbrach der Siebenjährige Krieg das Bauwesen, so daß nur der Mittelbau zur Ausführung gekommen ist. Lohmeyer erkennt im Plane mit Recht Anregungen von Palladio, während das Detail französisch ist; übrigens von weniger guten Händen ausgeführt, als die Saarbrückener Bauten.

Gotha. Hier suchte ihn auf der Rückreise von der Elbe sein erster Dienstherr festzuhalten. Lohmeyer will ihm einige Innendekorationen im Schloß Freudenstein zuschreiben.

Saarbrücken, zweite Periode. Immer neuere Aufgaben hatte der rastlose Fürst für seinen aus dem Osten zurückgekehrten Baudirektor in Bereitschaft: Erweiterung des Schloßparks (von Goethe in Dichtung und Wahrheit beschrieben), Fortsetzung im Ausbau der neuen Straßen, das schöne Tor an der Saarbrücke, das erbprinzliche Palais, die Palais Lüder und Doeben und vieles andere noch, das der Biograph aus den Akten mit vielem Fleiß nachgewiesen hat. Als Fürst Wilhelm Heinrich 1768 starb — magnus in terra aedificator, major in animis civium, wie auf seinem Grabmal geschrieben steht — hinterließ er Saarbrücken als eine völlig erneuerte Stadt, in der künstlerischen Ausführung wesentlich das Werk eines einzigen Mannes, eine Musterresidenz im Sinne der Zeit, durch Gediegenheit und Feinheit vielen Improvisationen seiner Standesgenossen überlegen.

Von den Verwüstungen der Revolutionszeit war schon die Rede. Darnach wurde Saarbrücken eine stille Provinzialstadt. Heute ist es Mittelpunkt einer großen Industrie, und das Bild der alten Residenz ist überall von der Neuzeit durchbrochen und aufgesogen.

In Stengels künstlerischem Werk ist eine ganze Abteilung, vielleicht diejenige, die seiner Begabung am meisten entsprach, die Gartenarchitektur, vollständig vernichtet. Als Monumentalbaumeister lernen wir ihn am besten aus der Saarbrückener Ludwigskirche kennen. Wenn man als die

beiden bedeutendsten protestantischen Kirchenbauten des 18. Jahrhunderts die Frauenkirche in Dresden und die Michaeliskirche in Hamburg zu nennen gewöhnt ist, so stehe ich nicht an, ihnen Stengels Bau in Saarbrücken als ebenbürtigen dritten an die Seite zu stellen. Er ist kleiner als jene, aber künstlerisch von großem Reiz und jedenfalls sehr »protestantisch«. Der Grundriß bildet ein durch feine Kontraste modifiziertes griechisches Kreuz. An den quadratischen Hauptraum schließen sich kurze, aber nicht ganz gleich gestaltete Arme, die kleineren an den Ecken gestutzt, die größeren rechtwinklig. Die inneren Achsen betragen 39 und 34 m. Die Decke ist in der Mitte muldenförmig, über den Flügeln flach. Stengels größtes Verdienst liegt in der Anordnung der Emporen, die fast immer die crux der protestantischen Kirchen sind. Sie füllen die Kreuzarme vollständig, bilden aber nur einen einzigen Rang und sind so niedrig, daß die Einheit des Raumbildes ungestört bleibt und die dekorative Gliederung der Wände sich in sehr günstigen Proportionen abspielen kann. Ich kenne in dieser Art nichts ähnlich Wohlgelungenes. Mit der Erinnerung an mittelalterliche Sakralarchitektur ist allerdings bis auf den letzten Rest aufgeräumt. Der Außenbau vollends würde — ohne den, recht unorganisch angeschobenen Turm — die Kirche nicht verraten lassen. Er gibt sich, im Gegensatz zu dem auf einen gewissen Ton der Bescheidenheit gestimmten gottesdienstlichen Innenraum, in opulenter Pracht. Das Wandsystem, eingeschossig, Halbsäulen und Pilaster auf hohem Sockelbau, erzeugt mit der Gliederung des Grundrisses eine reiche Harmonie; besonders wirksam das vollgliedrige Gebälk mit stark schattendem Kranzgesims und einer brillanten Statuenbalustrade; die flach geneigten Dächer sprechen möglichst wenig mit. Der Bau war 1760 begonnen. Der Nachfolger Wilhelm Heinrichs knauserte; erst 1775 fand die Einweihung statt unter hoher Ehrung des 81jährigen Meisters. Wir vermögen es heute, 1911, schon nicht mehr zu verstehen, wie man im Jahre 1860 folgendermaßen urteilen konnte: »Der Plan ist nach dem verdorbenen französischen Geschmacke, der damals üblich war.... Man betrachtete die Kirche in ihrer Erbauungszeit als ein treffliches Bauwerk, als ein Meisterstück in seiner Art, das von Einheimischen und Fremden mit Bewunderung angestaunt wurde; der geläuterte heutige Geschmack kann diesem Urteil nicht beistimmen....«

Was ich hier in Kürze über Stengel berichtet habe, ist noch nicht der ganze Inhalt der Lohmeyerschen Arbeit. Nebenher geht eine Menge zerstreuter Mitteilungen über andere Künstler der Zeit. Aus Gurlitts 1889 erschienener Geschichte der deutschen Barockkunst hatte man noch den Eindruck, als wären ihre Schwerpunkte im Osten gelegen gewesen. Seit einigen Jahren wird es nun auch über dem Westen heller. Wir haben kürzlich in Mainz den Freiherrn von Ritter, in Münster den General Schlaun

kennen gelernt. Lohmeyer verspricht als Nächstes eine Arbeit über Maximilian von Welsch. Nichts wäre wünschenswerter, als daß bald jemand Michel d'Ixnard in Angriff nähme. Fleißiges Aktenstudium wird überall noch viel zu entdecken finden. Sicher ist aber auch, daß wir uns nicht allein darauf verlassen dürfen. Die Akten können auch oft in die Irre führen und haben es wahrscheinlich schon mehr getan, als wir im Augenblick wissen. Die künstlerische Arbeit im 18. Jahrhundert ist in merkwürdigem Umfange eine kollektivistische. Sie stellt der unterscheidenden Stilkritik überaus schwierige, aber ganz unerläßliche Aufgaben. Vor einem Jahr erst lehrte Fr. Hirsch, daß den größten Anteil am Schloß zu Bruchsal nicht Neumann, sondern Ritter habe, und nun hält Lohmeyer für wahrscheinlich (ich vermag nicht zu sagen, ob mit Recht), daß hinter Ritter wieder ein anderer, Maximilian von Welsch, stehe. So wird es noch öfters hergehen, bis wir so weit sein werden, die persönlichen Stilnuancen sicher zu unterscheiden.

Dehio.

Skulptur.

Hans Dütschke. Ravennatische Studien. Beiträge zur Geschichte der späten Antike. Mit 116 Abbildungen und 1 Hilfstafel. Leipzig, Verlag von W. Engelmann. 1909. VIII u. 287 S. 4°.

Die vielverschlungene und wandlungsreiche Geschichte einer Stadt wie Ravenna erschwert naturgemäß, ihre kunstgeschichtliche Stellung zu präzisieren. Sich mit Ravennatischer Kunst zu beschäftigen, ist von jeher verlockend gewesen, und schon mehr als einmal ist der Versuch gemacht worden, in erster Linie die altchristliche Sarkophagplastik zum Gegenstand der Untersuchung zu machen. Alois Riegl ist in seinen stilistischen Analysen am erfolgreichsten gewesen; denn K. Goldmann hat durch sein unmethodisch angelegtes Buch mehr Verwirrung als Bereicherung gebracht. Oscar Wulff hat in seiner geistvollen Rezension die Fäden klar auseinandergelegt. (Rep. Bd. XXXI.) Nun veröffentlicht H. Dütschke »Ravennatische Studien« als Beitrag zur Geschichte der späten Antike. Einige Themata, die ihm besonders am Herzen lagen, hat er ausgewählt. Er beginnt mit einem Katalog von 83 Sarkophagen, der, abgesehen von mehreren Unrichtigkeiten, sorgfältig angelegt ist. Hoffentlich ist aber dem Verfasser der in S. Lorenzo zu Mailand aufgestellte Ravennatische Sarkophag (Kapelle des S. Aquilino) nicht unbekannt geblieben, der dort als Galla Placidia ausgegeben wird. Nachzutragen wären nur 1. der unter dem Mosaikboden am Hauptportal von S. Apollinare in Classe Juni 1909 gefundene Kindersarkophag (Giebeldeckel und plumpe Akroterien) mit der Inschrift: »B. M. Liciniae Valeriae Faustinae Italicae Dormienti in Pace—Quae vixi. anno. uno. Menses VI.

Dies VI.—Filiae Dulcissimae Parentes contra Votum«; 2. der gleichgeformte Marmordeckel von S. Maria Maggiore mit dem später eingemeisselten Wappen der Familie Rasponi; 3. die Ausflußplatte zu einer verlorenen Tumba in S. Vitale mit der Inschrift: »Super hanc tabulam quiescit corpus S. Ursicini«. Bei der Aufstellung des Katalogs hätten auch herangezogen werden können Anton. Zirardini: »De antiquis sacris Ravennae Aedificiis. Liber Posthumus«. Ravenna 1908, und Federico Gregorovius: »Storia del Medio Evo«. Venezia 1872, 3 Bände. Auch wäre nützlich gewesen der Hinweis auf die Syrischen Sarkophagtypen (Satteldach mit Akroterien, vgl. Voguë), oder auf den doppelt benutzten Sarkophag der Kaiserin Irene bei Sirek-Dschami in Konstantinopel (Salzenberg Bl. XXXVI); ebenso hätte die Tatsache bemerkt werden können, daß das Nischenmotiv der mit dem Schloß nach unten gerichteten Muschel ein Spezifikum Ravennas im Gegensatz zu Rom ist und nur noch auf syrischer Architektur und Plastik angetroffen wird, wie die Außenseiten der Apsiden von Kalb-Luseh, Kalat-Sim'an und die Monzeser Ampullen beweisen (Auferstehung Christi). Damit wäre Ravennas Beziehung zum syrischen Mutterland einleuchtender gemacht worden. Es ist auch zu bedauern, daß Verfasser die Gesteinart nicht bestimmt hat; denn die allgemeinen Bemerkungen wie etwa »grobkörniger, etwas blau gestreifter Marmor« wollen doch nichts sagen. Es ist daher mit Freuden zu begrüßen, daß der ravennatische Dr. Fausto Fazzioli diese Fragen vom Standpunkt des Fachmannes aus untersucht!

In dem Kapitel über den jugendlichen Imperator-Christus von Ravenna werden die heidnischen Vorbilder fleißig zusammengestellt, und Dütschke schweben allemöglichen Göttergestalten vor, selbst Mithras ist berücksichtigt worden. Dabei werden altbekannte Tatsachen geradezu als Neuigkeiten proklamiert, so wird mit Emphase erzählt, die Gnostikerin Marcellina in Alexandrien habe in ihrem Lararium »imagines Jesu et Pauli et Homeri et Pytagorae« aufgestellt, als ob nicht in jedem älteren Handbuch der christlichen Archäologie solche Dinge zu lesen wären. Wir sind auch durch diese Untersuchung über die Herleitung des Christus-Typus nicht weiter gekommen. Wertvoll dagegen sind die Kapitel »Hadespalast und Himmelshalle, Elysium und Paradiesesgarten«, und »der Kindersarkophag Nr. 31 des Museums«; nur wird dieser wohl schon dem 3. Jahrhundert angehören. Es ist trotz Dütschke an der Tatsache nicht zu rütteln, daß die Evolution der altchristlichen, darstellenden Kunst von der symbolischen Tendenz zur historisierenden, historischen hinführt und nicht etwa umgekehrt! Gerade der oben genannte Kindersorkophag mit dem »Guten Hirten« bestätigt auch für Ravenna diese Wahrheit, nur scheint man sich hier im Gegensatz zu Rom wenigstens in der ältesten Epoche nicht dermaßen stark mit Symbolik befaßt zu haben; freilich wird sie in der vor-

justinianischen und eigentlichen justinianischen Epoche um so bedeutungsvoller. In der Abhandlung über die Säulensarkophage will Dütschke diesen Typus eben mit Rücksicht auf die bei dem jugendlichen Imperator-Christus gewonnenen Resultate in das Ende des 2., oder den Anfang des 3. Jahrhunderts setzen. Mir erscheint diese Datierung entschieden zu früh und durch nichts bewiesen zu sein. Solange keine gewichtigen Gegengründe vorgeführt werden, wird man daran festhalten müssen, daß der Liberius-Sarkophag wirklich für den zweiten Träger dieses Namens († 351) gemeißelt wurde, daß mithin keine zweite Benutzung vorliegt.

Es läßt sich auch die zu frühe Datierung des Exarchen Isaak-Sarkophags nicht halten. Wichtig ist Dütschkes Nachweis, daß Deckel und Tumba nicht für einander gearbeitet sind, daß mithin die bekannte Inschrift für die Datierung wertlos ist. In dem Abschnitt über die »Lämmersarkophage« ist der Nachweis wohl richtig, daß der Künstler des sog. Konstantius-Sarkophages den hieratischen Stil für das Vließ der Lämmer aus Afrika mitbrachte, und daß auch aus Afrika der Mosaikstil in Galla Placidia stamme. Gerade die Anwendung des sog. »Schraubenbandes«, das im algerischen Constantine sich zahlreich vorfindet, spricht hierfür. Daß das Laurentiusmosaik in Galla Placidia im ganzen und großen eine Illustration der bekannten Prudentius Stelle ist, muß trotz Dütschke aufrecht erhalten werden. Hier in diesem Punkt rächt es sich, daß D. die Arbeiten der christlichen Archäologie, vor allem die Fickerschen Studien viel zu wenig kennt. Sonst hätte er schärfer den wahren Sinn der altchristlichen Kunst begriffen. Altchristliche Kunst ist in erster Linie volkstümliche, religiös-kirchliche Kunst, will sagen, sie bringt nur die im Volksbewußtsein festgewurzelten Gedanken und Vorstellungen. Es ist kein Widerspruch, vielmehr eine kunsthistorische Selbstverständlichkeit, wenn die Formensprache antik spätantik ist. Die altchristliche Kunst ist eben die letzte Phase der antiken Kunstentwicklung. Hier etwas verächtlich von der sog. christlichen Archäologie zu sprechen, hat gar keinen Sinn, und seltsam berührt es, von D. erfahren zu müssen, daß »zuerst die Formensprache des Kunstwerkes selbst für die inhaltliche Erklärung zu Rate gezogen werden müsse« (S. 265).

Endlich noch ein Wort zur Ursprungsfrage der sog. Maximians-Kathedra. Ich lehne ab, womit D. ihre ägyptische Provenienz sichern will. Er sieht in dem bisher immer als Hasen gedeuteten Tier eine ägyptische Springmaus unter Berufung auf Brehm! Davon kann gar keine Rede sein, sondern gerade die charakteristischen Motive sind, wie ich mich wiederholt davon im letzten Herbst überzeugt habe, auf den horror vacui und die Technik zurückzuführen. Der Hase ist hier im wesentlichen dargestellt wie im syrischen Rabulas-Codex, oder im Mosaik der Christophorus-Basilika von Kabr-Hiram bei Tyrus. Warum ist aber die Existenz des Bären (allein

dreimal auf der Rückseite der Lehne) vergessen worden? Das Monogramm des Stuhles ist nicht rätselhaft, sondern recht gut in Maximianos († 553) aufzulösen. Solche Formen sind damals geläufig gewesen, wie Ravenna oder auch die Kämpfer in Parenzo aussagen. Nur ist sehr wahrscheinlich, daß das betreffende Monogramm erst später eingeschnitzt wurde. Stilistisch muß doch wohl die syrische Kathedra etwa ein Jahrhundert vor Maximian entstanden sein, nicht lange, nachdem Ravenna kaiserliche Residenz geworden war.

Das Abbildungsmaterial läßt leider viel zu wünschen übrig. Es ist höchste Zeit, daß die italienischen Photographen sich über die Aufnahmegesetze klar werden. Es ist prinzipiell falsch, wenn der rein frontal dargestellte Christus des Sarkophags auf der Abbildung in das Profil eingestellt wird (vgl. Abb. 36 a.).

Alles in allem genommen kann die Dütschke Studie nicht den Anspruch erheben, die kunstgeschichtliche Stellung der ravennatischen Sarkophage wesentlich gefördert zu haben. Am bedenklichsten erscheinen mir die Datierungen. Sehe ich richtig, so ist diese Aufgabe erst dann vollkommen zu lösen, wenn die Denkmäler der profanen Kunstwelt einmal gesammelt, gesichtet und stilistisch analysiert sind. Aber es soll doch mit Anerkennung ausgesprochen werden, daß Dütschke unser Verständnis der sepulkralen Symbolik in einigen Hauptpunkten nicht unerheblich gefördert hat.

Hugo Kehrer.

Fried Lübbecke. Die gotische Kölner Plastik. (Heitz u. Mündel, Straßburg 1910.)

Aufschlüsse, wie sie in dieser Darstellung über die äußerst interessante Entwicklung eines Teiles der deutschen Plastik geboten werden, können an sich schon einer dankbaren Aufnahme gewiß sein, solange unsere Vorstellung von der Entwicklung dieser Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts eine doch nur summarische ist. Wie es der Verfasser selbst betont, prätendiert er es gar nicht, eine erschöpfende Arbeit zu liefern. Trotzdem kann der von großem Fleiße und feinem künstlerischen Nachempfinden zeugenden Studie das Verdienst nicht abgesprochen werden, den durchaus als gelungen zu bezeichnenden Versuch gemacht zu haben, das Bestehen und die Entwicklung eines spezifisch kölnischen Stils darzutun. Um so mehr muß man es beklagen, daß auf diesem Gebiete der Forschung nur wenige oder gar keine archivalischen Belege als Stützen der Hypothesen heranzuziehen sind, durch welche auch das verdienstvolle Buch L.s ungemein gewonnen hätte.

In der Einleitung betont L. die Notwendigkeit einer stärkeren Berücksichtigung der pragmatischen und Kulturgeschichte und gibt in kurzen Zügen ein klares Bild von der Entwicklung des kölnischen Gemeinwesens als des Bodens, auf dem seine plastische Kunst erstehen sollte. Es folgt in dem ersten Kapitel eine Analyse des kölnischen Stils. Die Zeit des romanischen und Übergangsstils war einer Entwicklung der Plastik in Köln nicht günstig gewesen und die wenigen erhaltenen Madonnen und Kruzifixe des 12. und 13. Jahrhunderts sind nichts anderes als Verkörperungen des monumental-architektonischen Stilempfindens, wie es der aristokratisch-bischöflichen Zeit entsprach. Selbst die französische Monumentalplastik blieb hier ohne Einfluß, und während diese um 1300 einer Erschöpfung entgegengeht, wird zu gleicher Zeit im Schoße der Kölner Zunft die gotische Kölner Plastik geboren. Nicht anschließen kann ich mich der Meinung des Verfassers, daß die Kunst der Reliquienschreine im 13. Jahrhundert »keineswegs spezifischen kölnischen Charakter« aufweise, und glaube, daß sie, wie auch die stark blühende Kleinkunst einen nicht unbeträchtlichen Einfluß auf das W e r d e n des kölnischen Stils gehabt hat. Die um 1300 gefertigten Chorgestühle hält er sehr richtig für zweifellos nach französischen Elfenbeinschnitzereien verfertigt und führt weiter aus, wie in gleicher Zeit eine ausgedehnte Kleinplastik mit ihrem Sitze in Köln aufblüht. Bei seiner weiteren Untersuchung über die Herkunft des kölnischen Stils glaubt Lübbecke bei aller Zustimmung für eine formale Abhängigkeit von der französischen Plastik eine direkte Beeinflussung ablehnen zu müssen. Er denkt sich die Beeinflussung der kölnischen Plastik durch die französische durch das Vorhandensein von Musterbüchern, Skizzen, Konturzeichnungen, durch Pausen nach Flächendarstellungen sowie durch die Benutzung von Werken der französischen Kleinplastik vermittelt. Ich glaube, wir denken uns die Seßhaftigkeit der deutschen Künstler viel zu zähe. Andererseits ist aber das Wandern deutscher Bildhauer nach Frankreich eine doch schon zu bekannte Tatsache, als daß man die Möglichkeit der Aufnahme französischen Stilempfindens auf diesem direkten Wege glatt ablehnen könnte. Auch scheint mir das — einmal zugegebene Vorhandensein von Skizzenbüchern usw. so am einfachsten erklärt werden zu können. In der mustergültigen Analyse und Gegenüberstellung der Elfenbeinmadonna des Louvre (Madonna St. Chapelle) und der von St. Maria in Lyskirchen vermag der Verf. — nach meiner Überzeugung doch nur eine bis ins Kleinste gehende Abhängigkeit des deutschen Meisters nachzuweisen, wenn auch das Hineinlegen eines Neuen und Eigenartigen, nämlich des spezifisch kölnischen bürgerlichen Elementes, vollkommen zugegeben werden soll. Überzeugend entwickelt der Verf. dann die Bedeutung des Mystizismus für den neuen Geist der kölnischen Plastik, der seinen höchsten Ausdruck in den Aposteln des Dom-

chores findet. In eine neue Phase tritt die Plastik »in ein Erwachen des männlichen Geistes« durch das Erstarken des Gemeinwesens, von der uns die Tumbafiguren am Grabmal Engelberts III., dann die Apostel des Petersportals vor allem Zeugnis ablegen. Seine höchste Stufe erreicht dieser Geist schließlich in den sitzenden Aposteln am Grabmal Friedrichs von Saarwerden († 1414). Einer neuen Richtung gehören die Figuren des h. Michael von St. Andreas und St. Aposteln und die Verkündigungsgruppe von St. Cunibert an. Mit diesen endet die kölnische Plastik, die dem niederländischen Realismus verfällt.

Lübbecke beginnt seine Einzeluntersuchungen mit einer Betrachtung der Anfänge der Kölner Plastik; mit der ich mich nicht ganz befreunden kann. Einerseits soll der Stil um 1300 als eine Mischung französischer und kölnischer Elemente angesehen werden, wofür als Hauptbeispiele das Grabmal des Grafen Gerhard von Geldern und Zütphen zu Roeremonde (c. 1300), eine Madonna der Sammlung Röttgen und eine aus der Pfarrkirche zu Münstereifel, wie die Chorgestühle aus St. Severin, St. Gereon, und St. Aposteln angeführt werden. Andererseits sagt Lübbecke: »allzu hoch dürfen wir den Einfluß dieser Steinmetzen (nämlich französischer in Köln arbeitender) auf die kölnische Plastik nicht anschlagen«. Ferner spricht er von einer zunftmäßig geschlossenen Bildnerschule, die mit diesen wandernden Kathedral-Steinmetzen wenig Berührung haben soll. Eine zunftmäßig geschlossene Bildnerschule kann es in dieser Zeit nur in der Bauhütte des Domes gegeben haben; in der, wie andere Hüttenbücher zeigen, sehr wohl auch Franzosen arbeiteten. Hier wären archivalische Belege über das Bestehen einer Dombauhütte und ihre Zusammensetzung äußerst erwünscht, auf Grund deren allein von einer Werkstatttradition gesprochen werden könnte.

Mit dem Marienstatter Altar (c. 1325) beginnt Lübbecke die Reihe der rein kölnischen Plastiken und glaubt an eine Werkstattsverwandschaft dieses Altars mit den Monumentalplastiken der Domchorapostel. Der Verfasser vermag die Eigenart der in ihm befindlichen weiblichen Reliquienbüsten als spezifisch kölnisch darzutun und gibt eine treffliche Charakteristik dieses in der Behandlung durchaus Metallarbeiten imitierenden Typs. Vielleicht wäre bei Besprechung der Figuren der oberen Reihe (12 Apostel und Christus mit Maria) noch nachdrücklicher auf das sich in ihnen bereits ankündigende männliche Heiligenideal, wie es sich ja dann bald in den Domchoraposteln verdeutlichte, hinzuweisen gewesen. Dem namenlosen Meister der Domchorapostel selbst schreibt Lübbecke bei seiner eingehenden Betrachtung dieser Figuren auch die Mailänder Madonna zu und verlegt die Haupttätigkeit dieses Meisters in die Zeit um 1330. Es folgt eine Zeit des Übergangs, in der namentlich die eindrucksreichen Domchorapostel fast als einziges Vorbild dienen. Solche Arbeiten aus der Zeit (c. 1330—50)

sind die Apostelfigürchen aus einem Schnitzaltare in St. Aposteln (Köln): zwei stehende Madonnen der Sammlung Schnütgen und Moest-Köln; ferner Sitzmadonnen wie die im Germanischen Museum Nürnberg und die der Sammlung Schnütgen. Nach der Analyse dieser Arbeiten wendet sich Lübbecke zu den Figuren am Hochaltare im Dome zu Köln. Sehr interessant ist des Verfassers Hinweis auf die Alabasterfiguren an englischen Grabdenkmälern. Er hält den Ursprung der Arbeiten aber für kölnisch und setzt sie um 1350 an; da nach der Koelhoffschen Chronik Bl. 262 dieser Altar unter dem Erzbischof Wilhelm von Genepp (1349—61) angefertigt wurde. Ferner berichtet die Chronik Heinrich von Beeks die »Agrippina« Bl. 262 davon, daß auch das Grabdenkmal Wilhelm von Genepps selbst und das Walram v. Jülichs in gleicher Weise »von wissem und schwartzen Marmelstein« gefertigt war. Die Tumba W. v. Genepps wurde in der Zeit der französischen Revolution vollständig zerstört und das Grabmal W. v. Jülichs [1]) sämtlicher Figuren beraubt. Als Hauptcharakteristikon namentlich der Hochaltar-Alabasterfiguren bezeichnet Lübbecke die Breite in der Behandlung des Körpers und des Gewandes, sowie das Hineinlegen des ganzen Könnens der Künstler in die Ausarbeitung der Züge. Er sieht in diesen Figuren die ersten Ansätze zu einem bürgerlich-männlichen, individualistischen Stile. Ich vermisse in der ausführlichen Würdigung dieser Hochaltarfiguren nur einen näheren Hinweis auf die zweifellose Abhängigkeit dieser Figuren von der burgundisch-niederländischen Grabmalplastik, wie sie ja auch bestimmend auf die Gestaltung der Grabmale der beiden Erzbischöfe gewirkt haben muß. In den Figuren des Dreikönigspförtchens (c. 1350—70) sieht der Verf. einen Übergang zu dem Grabmal Engelberts III. Dieses Denkmal ist nach urkundlichen Nachrichten in die Zeit 1366—68 zu versetzen. Mit Recht unterscheidet Lübbecke zwei Hände an seiner Ausführung. Er glaubt, daß die Figur des Erzbischofs von zugewanderten, niederländischen Bronzegießern gegossen sei, die 24 Figuren der Tumba dagegen von einem kölnischen Meister gearbeitet seien. Aber die Annahme der Herstellung der Grabplatte durch niederländische Meister zwingt mich auch an einen starken Einfluß auf die Gestaltung der »Klagenden« — einem beliebten, niederländischen Motive — zu glauben. In der Behandlung des Grabmals Gottfried von Arnsbergs und der Hansasaalfiguren zeigt sich die starke Abhängigkeit der profanen Arbeiten von der kirchlichen Bildnerei. Trotzdem scheinen mir die letzteren doch einer näheren Beachtung wert, weil sich in ihnen der von Lübbecke in den Hochaltarfiguren sehr fein be-

[1]) Ich möchte hier auf die im Depot dse Großh. Hess. Landes-Museums zu Darmstadt befindlichen Alabasterfiguren (ca. 60 cm hoch) verweisen, die sehr wohl von diesem Grabmale stammen können. Ich komme darauf bei einer Besprechung der kölnischen Plastik des oben genannten Museums noch zurück.

obachtete Zug nach Individualisierung und »Verbürgerlichung« sehr deutlich weiter verfolgen läßt. Im folgenden Kapitel behandelt Lübbecke eingehend die Apostel des Petersportals, des einzigen im Mittelalter mit Skulpturen versehenen des Doms. Lübbecke setzt diese Figuren vollkommen überzeugend und im Gegensatz zu der seither üblichen Gesamtdatierung des Portals in die Zeit um 1380. Er entwickelt ihren Stil aus vorangegangenen Holzskulpturen (wie den zwei Aposteln J. Röttgen) und sieht in ihnen die völlige Abwendung von dem höfischen Konventionalismus zu einer eigenen, sicheren Sprache. Die Werke der Folgezeit werden unter dem Gesichtspunkte einer kraß realistischen und einer idealistischen Strömung betrachtet und als vorbereitende Werke für den im Grabdenkmal Friedrich von Saarwerdens zum Ausdruck gelangenden monumentalen Realismus werden kleinere Werke wie eine Madonna (S. Schnütgen, Madonna v. Zons und eine männliche Sitzfigur, Germanisches Museum) angesehen. Besonders in dieser letzteren Figur findet Lübbecke Beziehungen zu den sitzenden Aposteln im Petersportal, in denen er die Vorläufer zu dem herrlichsten Werke, das die kölnische Plastik hervorgebracht hat, dem Grabmale Friedrichs v. Saarwerden sieht. Ich glaube an eine noch engere Beziehung und halte die Figuren des Petersportals (Archivolten) für zum mindesten aus der gleichen Werkstatt stammend. Ich erachte die Datierung des Saarwerden-Grabmals c. 1415 für richtig, da der Erzbischof 1414 gestorben ist und auch noch aus einem anderen Grunde. Nämlich der schlagenden Übereinstimmung der Tumbafiguren mit den sitzenden Aposteln ,»den Botten«, in den Archivolten des Hauptportals des Ulmer Münsters [1]) wegen; die urkundlich aus dem Jahre 1420 stammen und die als unmittelbare Nachfolger der Saarwerden-Figuren anzusehen sind. Auch an diesem Grabmal gibt Lübbecke die Grabplatte selbst einem niederländischen Bronzegießer und hält nur die Figuren der Tumba für Arbeiten kölnischer Meister. In Köln hat dies »herrlichste Zeugnis kölnischer Plastik keine Nachfolger hinterlassen, und Werke wie der Pallantsche Altar (c. 1429), die h. Michaele von St. Cunibert und St. Aposteln und die reizvolle Verkündigungsgruppe in St. Cunibert (1439) bedeuten nur das Ausklingen des spezifisch kölnischen Stils.

Schließlich sei auf die besonders reiche Ausstattung des Buches mit herausklappbaren Tafeln (XLIV) verwiesen (M. 12).

Dr. Victor Curt Habicht.

Malerei.

Eduard Plietzsch. Die Frankenthaler Maler. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Leipzig. E. A. Seemann 1910.

[1]) Diese Beziehungen werde ich in einer Arbeit uber die Skulpturen des Ulmer Münsters noch eingehend behandeln.

Zweimal hat künstlerisches Leben in dem kleinen pfälzischen Städtchen Frankenthal geblüht. Im 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts arbeiteten dort aus den Niederlanden eingewanderte Künstler, deren Arbeiten für die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei von Bedeutung sind; im 18. Jahrhundert verbreiteten die reizvollen Arbeiten der Porzellanmanufaktur aufs neue den künstlerischen Ruf Frankenthals.

Seit Sponsels Aufsatz über Gillis van Coninxloo im 10. Bande des Jahrbuchs der Königl. preußischen Kunstsammlungen 1889 hatte sich die Forschung nicht wieder mit den Künstlern der Frankenthaler Malerschule beschäftigt. Nochmals die auch von Sponsel benutzten Quellen nachprüfend, nämlich die Frankenthaler Ratsprotokolle und das Tauf- und Heiratsbuch der niederländisch-reformierten Gemeinde in Frankenthal, und dabei zu einigen anderen Resultaten als Sponsel kommend, gibt der Verfasser nicht nur eine kurze Geschichte dieser niederländischen Künstlerkolonie auf deutschem Boden, sondern auch eine Zusammenstellung der uns heute bekannten Werke dieser Künstler.

18 Künstler nennen die Quellen. Von einigen wissen wir kaum mehr als ihren Namen und ein paar dürftige Lebensdaten, Bilder sind ihnen mit Sicherheit nicht zuzuschreiben.

Künstler, die wir auch aus ihren Bildern kennen, sind: Joos van Liere, dessen Arbeiten in Stichen des Hendrik Hondius uns überkommen sind, Hendrik van der Borcht der Ältere, dessen Werke in Dessau, Frankfurt am Main und Petersburg zu finden sind und dann die drei bedeutenderen Künstler, Gillis van Coninxloo, Peter Schoubroek und Anton Mirou. Vielleicht wird mit der Zeit und intensiverer Beschäftigung mit der Frühzeit der niederländischen Landschaftsmalerei aus der Fülle der in allen Sammlungen vertretenen Bilder der »Brueghelschule«, die den Arbeiten Coninxloo nahe stehen, sich noch eines oder das andere als Werk eines dieser Künstler identifizieren lassen. Die drei hervorragendsten Künstler der Frankenthaler Schule, Coninxloo, Schoubroek und Mirou bilden den Hauptteil der Plietzschen Arbeit. Sponsel kannte 1889 nur drei Bilder Coninxloos, das »Urteil des Midas« in Dresden und die beiden Waldlandschaften der Lichtensteinsammlung in Wien; Plietzsch nennt 16 Werke, sowie drei alte Kopien von Schülern nach Werken Coninxloos. Handzeichnungen kennt der Verfasser in Amsterdam, Dresden und Karlsruhe, die aber für die Kenntnis Coninxloos von geringer Bedeutung sind. Wichtiger sind die Stiche nach verschollenen Werken, die in verhältnismäßig großer Zahl auf uns gekommen sind. Eine ganze Reihe von Künstlern sind von Coninxloo und seiner neuen Landschaftsgestaltung beeinflußt worden. Paul Brill ist in seinen Fresken in der Vatikanischen Bibliothek von Coninxlooschen Phantasielandschaften so beein-

flußt, daß man über den Verfasser hinausgehend an direkten Zusammenhang dieser Arbeiten mit Entwürfen des Coninxloo glauben möchte.

Jan Brueghel d. Ä., David Vinkeboons, Gillis d'Hondecoeter, Abraham Govaerts, Adrian van Stalbemt, Denis van Alslot und die beiden Brüder Jacob und Roelant Savery stehen in mehr oder minder enger Beziehung zu Coninxloo und seiner Kunst. Nimmt man noch hinzu, daß einer der größten holländischen Landschafter, wie Bode nachgewiesen, Hercules Seghers von Coninxloo ausgegangen ist und mehrere von dessen Kompositionsprizipien in seine Kunst aufgenommen hat, so ist die bedeutende Stellung Coninxloos in der Geschichte der niederländischen Kunst genügend betont.

Neben Coninxloo tritt als der begabteste der Frankenthaler Maler sein Schüler Peter Schoubroek. Die älteren Biographien der niederländischen Künstler nennen nicht einmal seinen Namen, erst durch Sponsels Aufsatz gewann er festere Gestalt. Plietzsch hat nun auf Grund der Urkunden seinen Lebenslauf genauer verfolgt.

Sein Geburtsdatum ist das Jahr 1570, in dem der Künstler zu Heßheim bei Frankenthal geboren wurde, er trat früh in das Atelier des Coninxloo ein, ging vermutlich nach Beendigung seiner Lehrzeit auf die Wanderschaft, die ihn nach Italien geführt haben wird. Dann lebte er einige Jahre in Nürnberg. 1598 heiratete er eine Catharina Caimox, kehrt nach kurzem Aufenthalte in Frankenthal nach Nürnberg zurück, wo er als Bürger genannt wird. 1600 siedelt er wieder nach Frankenthal über, wo er 1607 starb. Trotzdem er nie selbst die Niederlande gesehen hat, ist seine Kunst von durchaus niederländischem Charakter. 15 Bilder und eine Handzeichnung werden ihm von Plietzsch mit Recht zugewiesen. Seine Kunst ist von keinem großen Einfluße auf andere Künstler gewesen, nur bei Anton Mirou und in einigen der Kunst des Frankfurter Malers Elsheimer verwandten Bildern zeigt sich eine Beziehung zu seiner Kunst.

Ganz bescheiden als liebevoller Schilderer der Landschaft gibt sich der dritte der Frankenthaler Künstler: Anton Mirou, von dem der Verf. 20 Bilder und 5 Handzeichnungen zusammengestellt hat. 30 Stiche Merians nach Arbeiten Mirous liegen vor, die meisten Motive der Landschaft um das kleine Taunusbad Schwalbach wiedergebend, wo sich Merian wie Mirou zeitweise aufgehalten haben.

Die sehr sorgfältige Arbeit, die durch einige ganz brauchbare Abbildungen bereichert ist, bildet eine beachtenswerte Grundlage für die Geschichte der niederländischen Landschaft, denn so relativ unbedeutend diese Künstler auch sein mögen, so wichtig sind sie doch dadurch, daß sie ganz neue Kompositionsprinzipien in die Landschaftsmalerei einführten.

Hanns Schulze.

Dosso Dossi mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Ballista von **Walter Curt Zwanziger.** Leipzig 1911. Klinkhardt und Biermann.

Das Thema scheint in der Luft zu liegen; auch Patzak hat uns eine Monographie der Brüder versprochen. Freilich, es gehört Mut dazu, die Arbeit abzuschließen, da ein Teil der Bilder schwer erreichbar ist und es nicht an vorzüglichen Spezialarbeiten mangelt, die sorgfältig durchgeprüft werden müssen. Zwanziger hat sein Buch abgeschlossen, indem er das entlegene Material nicht berücksichtigte. Berensons »North-Italian Painters« sind zwar im Literaturverzeichnis angeführt; von den dem Dosso-Dossi dort zugeschriebenen Bildern hat Zwanziger etwa zwei Dutzend überhaupt nicht erwähnt, darunter nicht nur schwer erreichbare, sondern auch solche, die im deutschen und italienischen Galerien hängen, welche der Verfasser für seine Arbeit benutzt hat. Berenson ist aber ein Mann, zu dessen Ansichten man in jedem Fall Stellung zu nehmen hat, wenn man über italienische Kunst schreibt. Ein zweites wichtiges Werk für jeden Studierenden ferraresischer Kunst, scheint der Verf. nicht einmal dem Namen nach gekannt zu haben: den Katalog, der 1894 gelegentlich der ferrarisch-bolognesischen Ausstellung vom Burlington Fine Arts Club mit einer Einleitung Venturis herausgegeben wurde. Zwanziger scheint es entgangen zu sein, daß eine solche Ausstellung stattgefunden hat, obgleich die Besprechungen im Repertorium und in der Kunstchronik [1]) ihn darüber hätten aufklären und ihm auch noch in Deutschland zu studierendes Bildermaterial an die Hand geben können.

So weist das Werk der Dossi klaffende Lücken auf. Künstlerisch bedeutende, figurenreiche Bilder in den Londoner Sammlungen Brownlow, Northampton und Mond fehlen in dem Buche, Gemälde, deren Abbildungen sogar längst veröffentlicht sind. Oder wollte der Verfasser nur nach Originaleindrücken urteilen? Wie weit dies tatsächlich geschehen, läßt sich aus dem Buche selbst nicht feststellen, da eine kleine Liste über Farbe, Größe, Erhaltung und Herkunft der Bilder, die man gern in Form von Tabellen wissenschaftlichen Büchern beigibt, hier fehlt und gelegentliche Angaben im Text ganz ungleichmäßig zerstreut sind. So fragt man sich, warum ist z. B. mit keinem Wort der farbigen Erscheinung der Zirze bei Benson gedacht, die im Vergleich mit der völlig veränderten Farbenanschauung der heiligen Familie in Hamptoncourt wichtige Aufschlüsse über die Datierung gegeben hätte.

Freilich, eine chronologische Anordnung hat Zwanziger nicht beabsichtigt: es findet sich nur dann und wann eine Bemerkung über die Zeit

[1]) Fr. Harck, Repert. f. Kunstw. 1894. J. P. Richter, Kunstchronik 1894.

der Entstehung: die heilige Familie des Kapitol wird als ein späteres Werk, die Rombenbilder in Modena als späte Bilder des Dosso, der Hieronymus in Wien als ein spätes Bild des Battista Dossi erwähnt; der heilige Sebastian soll gleichzeitig mit der Zirze der Borghesegalerie entstanden sein. Die Anfänge der Entwicklung oder die Entwicklung selbst klarzulegen, reizten den Verfasser offenbar nicht. Er hat es sich zur Aufgabe gestellt, die Hände der beiden Brüder Dossi von einander zu sondern.

Diese Aufgabe hat er zu lösen gesucht, indem er je ein für ihn authentisches Bild der Brüder an die Spitze der Untersuchung stellt. Für Dosso das Chigibild in Rom, für Battista den heiligen Hieronymus in Wien. Ist das Chigibild durch Überlieferung gut für Dosso beglaubigt, so ist es der heilige Hieronymus in Wien durch seine Bezeichnung: den Knochen der durch ein D gesteckt ist. Das Bild gehört aber dem älteren der beiden Brüder und nicht Battista an: nur auf ihn findet der Name Dosso ohne Zusatz seine Anwendung[2]). Die Unterschiede, die Zwanziger zwischen dem Hieronymusbild und dem Chigibilde sieht, erklären sich aus dem zeitlichen Abstand der beiden Bilder. Es wäre zwecklos, auf die Ergebnisse einer Untersuchung einzugehen, die in ihrer Voraussetzung irrig erscheint.

Wird der Hieronymus trotz seiner unzweideutigen Bezeichnung dem älteren Bruder Giovanni genommen, so wird ihm dagegen die heilige Nacht in Modena zugeschoben, die Venturi auf Grund der Notiz Lancelottis und seiner stilistischen Erwägungen dem Battista gegeben hat. Zwanzigers Einwendung, daß die durch Campori veröffentlichten Zahlungen an Dosso, Lancelotto unglaubwürdig erscheinen lassen (S. 45 u. 46), ist zurückzuweisen. Der Auftrag kann ja an Dosso erfolgt sein, der wegen Überhäufung die Ausführung dem Bruder überließ. Die Worte Lancelottos[3]) sind aber keiner andern Auslegung fähig, da man einen unberühmten Meister wohl als Bruder des berühmten, nicht aber einen berühmten als Bruder eines unberühmten zu bezeichnen pflegt, vor allem aber Dosso als einziger Name nur den älteren Meister Giovanni Dosso bedeutet. Wenn aber Zwanziger meint, der Stilkritik müsse eine so hohe Bedeutung zuzuweisen sein, daß sie auch historische Irrtümer (??) zu berichtigen imstande sei, so fragt es sich, wer übt die Stilkritik und von wem stammen die angeblichen Irrtümer? Im Biographischen ist gesicherte und ungesicherte Überlieferung nicht streng geschieden. Wenn Vasari in dichterischer Redewendung sagt, »daß fast gleichzeitig mit dem göttlichen Ariosto zu Ferrara der Maler Dosso geboren wurde,«

[2]) Darüber vgl. meinen im Maiheft erscheinenden Artikel des Burlington Magazine, Jahrgang 1911: Did the Dosso brothers sign their pictures? u. Gronau, Monatsh. f. Kunstw., April 1911, dem ich auf Befragen meine Ergebnisse mitteilte.

[3]) ancona seu tavola d'altare, fatta de mane de m^{ro} . . . . fratello de m^{ro} Dosso, ex^{mo} depintore.

so kann man darauf allein hin nicht 1474 als Geburtsjahr des Dosso festlegen. Noch weniger bezeugt ist es, daß 1501 die Dossi in ein näheres Freundschaftsverhältnis zu Garofalo traten. Hier hat wohl Zwanziger die Berichte Vasaris im Leben des Garofalo [4]) und das authentische Datum vom Tode des alten Pietro Tisi [5]) zu einer freien Kombination benutzt (S. 25). Nicht richtig zitiert ist Citadella (S. 18). Dieser hat nicht den Nachweis gebracht, daß die Brüder Dossi in Villa di Dosso im Mantuanischen geboren seien, sondern nur, daß sie dort Güter besessen haben [6]). Als Geburtsort schwankt er zwischen einem Dosso im Mantuanischen und einem im Tridentinischen [7]). — Die »Briefe, die über den freundschaftlichen Verkehr eines der beiden Dosso (stets wird Battista genannt) mit Raffael berichten« (S. 24) — scheint Zwanziger nicht eingesehen zu haben: es fehlt jeder Literaturnachweis; sie sind von Campori herausgegeben; darin ist einmal vom fratello del Dosso, zweimal von Dosso selbst die Rede!! [8]). Auf S. 114 erwähnt Zwanziger unter den fälschlich Dosso Dossi zugesprochenen Bildern eine Ehebrecherin vor Christus in der Galerie Borghese; das Bild Nr. 149 trägt in der Galerie wie im Katalog längst den Namen Bonifazio Veronese. S. 43 und S. 61 wird der Name Lermolieff statt als Pseudonym des Morelli als — Anonymus des Morelli bezeichnet, welches bekanntlich der kunstgelehrte Reisende des 16. Jahrhunderts Marcanton Michiel war!! —

Da dem Buch ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis fehlt, so ist man dankbar, daß es übersichtlich eingeteilt ist. Der Verfasser hat einzelne neue Eigentümlichkeiten für Dosso Dossi und seinen Kreis gefunden; nur hätte er sich nicht verleiten lassen sollen, hier eine scharfe Trennung der Hände durchzuführen. Eigenheiten, wie an der Erde liegende Attribute, Blumenkränze oder ein aufgerissener Mund können leicht dem führenden Meister nachgemacht werden.

Mit Freuden ist es zu begrüßen, daß der Verfasser wieder Vasaris Worte zu Ehren bringt, der in dem größeren Meister auch den größeren Landschafter sieht. Volle Anerkennung verdient die prachtvolle Ausstattung, vor allem die Mitgabe von 20 vorzüglichen Lichtdrucken, unter denen teure und schwer erhältliche Stücke sind. Eine Anschaffung des Buches lohnt deshalb für jeden, der sich für norditalienische Kunst interessiert — nur sind die Namensunterschriften der Bilder in manchen Fällen mit Vorsicht zu benutzen.

Henriette Mendelsohn.

---

[4]) Vasari-Sansoni VI, p. 463.

[5]) Citadella, Memorie di Benveruto Tisi. II p. 58.

[6]) N. Citadella, I due Dossi, S. 11 u. 12, [7]) S. 8.

[8]) Campori Notizie inedite di Rafaello di Urbino, Modena 1863, p. 58.

Arnold Fortlage. Anton de Peters. Ein Kölnischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Straßburg. J. H. E. Heitz 1910.

Ohne »Schreibtischbegeisterung des Monographisten,« aber mit liebevoller Anteilnahme und dabei kritischer Wägung hat uns Arnold Fortlage hier ein Lebensbild eines deutschen Rokokomalers gegeben, das charmant geschrieben ist und dabei eine ernste wissenschaftliche Leistung bedeutet. Der Kölner Maler Anton de Peters, von dem das Wallraf-Richartz-Museum mehrere hundert Zeichnungen sowie auch ein halb Dutzend Bilder besitzt, war der Sohn eines biederen Schreibmeisters und Miniaturmalers. Er ist 1725 (nicht 1723, wie Merlo angibt) geboren, erlernte bei seinem Vater die Anfangsgründe des Zeichnens und Malens und kam schon frühzeitig, etwa mit 20 Jahren nach Paris. Er muß sich rasch einen Namen gemacht haben, denn der dänische König Christian VII., wie auch der Prinz Karl von Lothringen, der Statthalter der Niederlande, ernannten ihn zum Hofmaler. Die letztere Ehrung ist vermutlich als Ergebnis eines mehrjährigen Aufenthaltes in Belgien aufzufassen, wo Peters in Brüssel wie in Lüttich sakrale und profane Aufträge auszuführen hatte. In Paris wurde für ihn die Bekanntschaft des Stechers Georg Wille von großer Bedeutung, der hier eine einflußreiche Tätigkeit ausübte und den nach Paris kommenden jungen Deutschen besonders zuvorkommend zur Hand ging, so daß jeder seines Rates und seiner Unterstützung sicher sein konnte. Vom Papa Wille, dessen Schwiegertochter Peters auch porträtierte, hat er weniger als Künstler, denn als Sammler profitiert. In den meisten zeitgenössischen Notizen wird er nicht nur peintre genannt, sondern amateur-artiste. Wie die Kataloge der beiden Auktionen von 1779 und 1787 ausweisen, handelte es sich bei seiner Kunstsammlung um einen Bestand von etwa 900 Nummern; darunter befand sich u. a. der jetzt im Kaiser Friedrich-Museum aufbewahrte Terborch »Väterliche Ermahnung«. Seine Rembrandtkollektion, die er übrigens durch einige selbstgefertigte Fälschungen »kompletierte«, wurde 1784 zum Preise von 24 000 Livres vom Könige angekauft. Als nicht ungeschickter Geschäftsmann und Organisator erwies er sich auch bei der Inszenierung einer modernen Kunstausstellung im Jahre 1776, einer Art von Sezession, die den ausgesprochenen Zweck verfolgte, »die Künstler von dem harten Joche der Königlichen Akademie zu befreien«. Die Aufsehen erregende Ausstellung schnitt pekuniär günstig ab, doch unterblieb sie schon im nächsten Jahre, da der Staatsrat sie mit wohlbegreiflicher Rücksicht auf die Akademie untersagte. Wie lange Anton de Peters in Paris geblieben ist, läßt sich nicht genau feststellen; vermutlich, bis das ancien régime zu Ende ging. Die Revolution scheint ihn über die Grenze zurückgescheucht zu haben. Im Hause seiner Schwester, für die er einst in glückdurchglänzten Pariser Tagen ein lustiges Firmenschild entworfen hatte — sie war Kunsthändlerin

— ist er 1795 gestorben. Das Sterberegister der Kölner Petri-Pfarre gibt den 6. Oktober als Todestadum an.

Als Künstler steht Peters in deutlichem Abhängigkeitsverhältnis zu dem augenverdrehenden Bourgeois Greuze und dem lüstern koketten Fragonard. Seine Aktzeichnungen, von denen das Cölner Museum etwa ein halbes Hundert besitzt, sind ein Hymnus auf wohlige Arme, dralle Schenkel und feste Brüste. Merkwürdig, wie holländisch seine Landschaftsstudien anmuten, trockene Veduten von kleinlicher Mache. Von seinen Gemälden, deren im Künstlerlexikon von Bellier de la Chavignerie & Auvray 60 erwähnt sind, hat bislang nur ein geringer Bruchteil nachgewiesen werden können, jedoch ist es Fortlage gelungen, viele Zeichnungen als Studien zu den verloren gegangenen Bildern zu eruieren. Nach dem, was von diesen erhalten ist, braucht man über den Verlust der übrigen sich nicht gerade die Augen auszuweinen; es sind nette, aber etwas trockene Erzählungen; hier und da allerdings von einem gewissen Charme und Schmiß, immer aber auf einem solchen Niveau künstlerischer Wohlanständigkeit stehend, daß man ein Bild wie Senecas Tod nur mit einer gewissen Gewaltsamkeit in ihren Kreis einreihen kann. Allerdings läßt der Zustand des Gemäldes ein sicheres Urteil nur schwer zu.

Alfred Hagelstange.

Graphische Kunst.

Valerian von Loga. Francisco de Goya. Meister der Graphik. Bd. IV. Klinckhardt u. Biermann, Leipzig. 52 S., 1 Titelbl. u. 71 Tafeln. Geh. M. 16.—, geb. M. 18.—.

Zu diesem Band darf man Verfasser wie Verleger in gleicher Weise beglückwünschen. Es ist hier Loga gelungen, auf wenig Seiten Goya in seiner Entwicklung, Eigenart und Bedeutung als Graphiker überaus treffend und anschaulich zu schildern. Dazu berührt nach den etwas schwülstig geschriebenen letzten Arbeiten des Autors dieses Buch durch seine klare schlichte Sprache doppelt angenehm. Abgesehen von einer größeren Anzahl zum Teil recht störender Druckfehler (nicht nur bei der Wiedergabe spanischen Textes z. B. S. 38 Hunde statt Hände) ist nichts an Logas Arbeit auszusetzen. Ebenso ist die geschickte Auswahl der Abbildungen und der gute Druck der vielen Tafeln zu rühmen.

Es sei hier nur noch darauf hingewiesen, daß Goya in seinen letzten Lebensjahren ein »Duell« nicht nur radiert und lithographiert, sondern auch gemalt hat, wie ein erst in jüngster Zeit wieder aufgetauchtes kleines Gemälde beweist, das zu den künstlerischen Leistungen Goyas überhaupt gehört.

Es wäre sehr zu begrüßen, wenn der Verfasser in gleich erweiternder und vertiefender Weise sich auch der Gemälde Goyas noch einmal annehmen und so in einer zweiten Auflage seines bekannten ersten Goyabuches uns endlich das Goyawerk geben wollte, worauf wir immer noch warten.

August L. Mayer.

Erwiderung.

Im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs hat Professor H. A. Schmid die dritte Auflage des Kataloges der Basler Kunstsammlung unter Voranstellung meines Namens in einer Weise besprochen, die mich zwingt, eine Richtigstellung wenigstens der stärksten seiner unrichtigen Behauptungen und Vorwürfe zu geben.

Schon der Titel ist in einer Weise angeführt, die den Tatsachen nicht entspricht. Mein Name ist in dem provisorischen Kataloge, wie dieser Führer ausdrücklich in der Vorrede genannt wird, gar nicht erwähnt, da sich meine Arbeit auf Erweiterung der vorhandenen Angaben beschränken mußte. Auch wenn Schmid unsere Basler Verhältnisse nicht kennen würde, so hätte er aus der Vorrede des besprochenen Kataloges ersehen können, daß die Vorbereitungen für die Herausgabe eines wissenschaftlichen Kataloges seit Jahren im Gange sind, und daß die jetzige Publikation nur als Führer dient.

Professor Schmid hat hauptsächlich daran Anstand genommen, daß der Katalog die in der Schweiz geborenen Künstler unter der Bezeichnung »Schweizerische Schule« zusammenfaßt. Diese Bezeichnung ist aber in Übereinstimmung mit der nach nationalen Gruppen geordneten Sammlung. Sie steht in kleiner Schrift hinter dem Künstlernamen und weist ausschließlich auf die im Übersichtsplan mit derselben Bezeichnung versehenen Ausstellungsräume. Den Schulzusammenhang hingegen weisen die jedem Künstlernamen beigefügten biographischen Angaben nach, woraus leicht ersichtlich ist, welche Bedeutung der Bezeichnung »Schweizerische Schule« zukommt.

Als einen weitern schweren Fehler des Katalogs hebt er die Datierung des Böcklinschen Gemäldes »Odysseus und Kalypso« hervor, für die das Jahr 1881 angegeben ist, während Schmid das Bild ins Jahr 1883 setzt. Das mir als Fehler vorgeworfene Datum befindet sich bereits in dem von meinem Vorgänger, Professor Daniel Burckhardt, verfaßten Kataloge und stützt sich auf die Aussage eines Mitgliedes der damaligen Museumskommission, welches das Gemälde im Jahre 1881 in Böcklins Atelier gesehen und sich um die Erwerbung des Bildes im Jahre 1883 bemüht hat.

Über meine Datierung der Holbeinschen Gemälde und Handzeichnungen werde ich andernorts Gelegenheit zur Darlegung meiner Beweise haben; hier will ich nur auf diejenigen Punkte eingehen, bei denen mir Professor Schmid groben Irrtum oder Plagiat vorwirft. Seine Behauptung, ich hätte die Folge von fünf Passionsbildern der Frühzeit in das Jahr 1515 gesetzt, entnimmt er dem nachfolgenden Satze des Katalogs: »Sie sind eng verwandt mit der Kreuztragung in der Kunsthalle zu Karlsruhe vom Jahre 1515 und vor der Reise nach Italien entstanden.« Tatsächlich sind mit dieser Angabe nur die beiden Termini der Entstehungszeit für diese im Katalog des Amerbach-Kabinetts von 1586 als je »Hans Holbeins erste Arbeiten eine« angeführten Gemälde festgelegt. Übrigens habe ich bereits im Jahre 1907 in der Publikation »Handzeichnungen schweizerischer Meister« eine genauere Datierung der Bilder im Zusammenhang mit einer Zeichnung ums Jahr 1517 nachzuweisen versucht und Koegler, der gegen mich angeführt wird, hat nach mir dieselbe Bilderfolge in einem Artikel der Zeitschrift für bildende Kunst 1909, I. 20 in die früheste Zeit Holbeins und in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1910 in die Nähe des 1517 datierten Bildes »Adam und Eva« im Basler Museum gesetzt.

Schließlich macht mir Professor Schmid den Vorwurf, daß ich die Zusammengehörigkeit der Passionsflügel mit dem Abendmahl Holbeins in unrechtmäßiger Weise und ohne Nennung seines Namens als eigene Entdeckung hingestellt habe. Er nimmt diese Entdeckung für sich in Anspruch und zitiert einen von ihm veröffentlichten Artikel aus den Sitzungsberichten der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin 1896, Heft 4, sowie seinen im Herbst 1909 auf dem kunsthistorischen Kongreß in München gehaltenen Vortrag. Ich habe bereits im Jahre 1905 in der Zeitschrift »Schweiz« und im Katalog der Basler Kunstsammlung von 1907 über die Zusammengehörigkeit der Passionsflügel mit dem h. Abendmahl geschrieben, ohne den von Schmid zitierten Artikel noch seinen Vortrag zu kennen. Übrigens ist die Feststellung der Zusammengehörigkeit dieser Bilder keine neue Entdeckung; denn schon im Jahre 1829 sagt Sulpiz Boisserée bei einer Besprechung der Hegnerschen Holbein-Biographie in Schorns Kunstblatt auf S. 163: »Die Meinung, daß die Passion ursprünglich auf einem Altar der Münsterkirche zu Basel aufgestellt gewesen und bey dem Bildersturm im Jahre 1529 gerettet worden sey, ist auch die unsrige und wir glauben, daß das Abendmahl, an dessen beyden Enden Stücke fehlen und welches überhaupt manche Spuren gewaltsamer Unbilden an sich trägt, das Mittelstück dazu gewesen.«

Den letzten Vorwurf, ich sei bei der Herausgabe der Holbeinschen Initialen von Heitz und Schneeli beteiligt gewesen, muß ich als eine weitere Unwahrheit bezeichnen. Das Buch ist im Jahre 1900 erschienen und

niemand weiß besser als Schmid, daß ich meine Holbeinstudien erst im Jahre 1901 begonnen habe, als ich Konservator der öffentlichen Kunstsammlung in Basel wurde.

Basel, den 23. März 1911.

Prof. Dr. Paul Ganz.

Hierauf habe ich kurz folgendes zu erwidern:

1. Der Verfasser leugnet die Verantwortung für den Katalog gar nicht und könnte es auch nicht, ob er sich nun mit einem Namen oder nur mit einem Titel, der ihm allein zukommt, genannt hat, ist völlig gleichgültig.

Die beanstandete Arbeit ist auch kein Führer, sie nennt sich Katalog und ist es der Form und dem Inhalt nach. Sie ist allerdings bloß ein vorläufiger Katalog, aber die Mängel, die Ganz verteidigt, sind auch in einem vorläufigen Kataloge zu verurteilen. In einem Führer wären sie es noch mehr. Wenn man schon Angaben über die Chronologie Holbeinscher Werke macht, so dürfen sie dem künstlerischen Charakter weder in einem Führer noch in einem vorläufigen Kataloge Hohn sprechen.

Hervorheben muß ich auch, daß ich in meiner Rezension die außerordentlichen Schwierigkeiten, mit denen Ganz zu kämpfen hatte, nicht verschwiegen, sondern betont habe. Diese haben vieles verschuldet, aber sie nötigten ihn nicht, Künstler von ausgeprägt italienischem oder pariserischem Kunstcharakter als »Schweizerische Schule« zu bezeichnen.

2. Die biographischen Notizen lauten unter anderem folgendermaßen[1])

B a r z a g h i - C a t t a n e o , A n t o n i o. Schweizerische Schule. — Geb. zu Lugano 1837, besuchte die Akademie der Brera zu Mailand, lebte während längerer Zeit im Auslande; jetzt in Lugano.

B i e l e r , E r n s t. Schweizerische Schule. — Geb. in Rolle 1863, besuchte die Ecole des Beaux-Arts in Paris und arbeitete später in den Ateliers von Jules Lefebvre und Boulanger; lebt jetzt abwechselnd in Paris und in der Schweiz.

B r e s l a u , M a r i e L o u i s e C a t h e r i n e. Schweizerische Schule. — Geb. in München 1856, seit 1858 in Zürich, wo sie den ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt; studierte von 1878—1881 bei Julian unter Tony Robert-Fleury in Paris und ließ sich bleibend daselbst nieder.

---

[1]) Was hier mit Sperrdruck wiedergegeben ist, erscheint im Katalog fettgedruckt, alles andere in kleiner Schrift nicht bloß die Worte „Schweizerische Schule".

Wenn nun die Bezeichnung »Schweizerische Schule« ausschließlich auf die im Übersichtsplan mit derselben Bezeichnung versehenen Ausstellungsräume hätte hinweisen sollen, so hätte es heißen müssen: »Saal (XVI oder XVII) der Schweizerischen Schulen« oder sogar genauer »Saal XVI, XVII oder XVIII der Schweizerischen und deutschen Schulen«, denn die wichtigeren in Betracht kommenden Säle tragen im Übersichtsplane folgende Bezeichnung:

XVI.
XVII. } Schweizerische und deutsche Schulen, XIX. Jahrhundert
XVIII.

oder:

XV. Saal der Linder-Stiftung. Deutsche und schweizerische Schulen; usw.

Bloß mit der Bezeichnung »Schweizerische Schule« sind nur zwei Räume: Eingangssaal und Vorzimmer zum Kupferstichkabinett bezeichnet.

3. Daß ein gewichtiger Zeuge Böcklins Odysseus im Atelier 1881 gesehen haben will, und zwar in einem Zustande, der schon weit gediehen war (um mehr handelt es sich bei diesem Zeugnisse nicht), habe ich jetzt auch auf einem Umwege erfahren, aber ich bin noch immer der Ansicht, daß solche Hinweise, wie Ganz ihn jetzt gibt, zum mindesten in Andeutungen, die dem Fachmann verständlich sind, in die Kataloge gehören, sobald man einmal überhaupt Kritik üben will. Daß der Katalog des Vorgängers dieselbe Notiz auch enthält, ist in meinen Augen keine Entschuldigung; denn über den Wert dieser Arbeit ist Ganz, wie ich glaube, mit mir einig.

4. Bei der Datierung der (roheren, auf Leinwand gemalten) Passionsszenen des Basler Museums entfernt sich Koegler allerdings nicht sehr weit von der Ansicht des Kataloges und ist nicht ganz meiner Ansicht. Aber dieser Nothelfer äußert sich in der zweiten von Ganz angezogenen Stelle immerhin folgendermaßen:

»Aber »verwandt zu der Kreuztragung«, wie Ganz im Museumskatalog von 1908 schreibt, ist unter allen Ausdrücken, die man wählen konnte, der unvorsichtigste und bei Abendmahl und Ölberg besonders leicht als unzutreffend zu erkennen.«

Für mich ist das Entscheidende, ob man den Unterschied im Können und Wollen zwischen einem Gemälde wie dem Abendmahle (dieser Passionsfolge, den auf Leinwand) und der Kreuztragung in Karlsruhe einsieht oder nicht. Koegler sieht diesen Unterschied ein, das ist nicht zu leugnen, Ganz nicht. Man mußte auch aus der Reihenfolge der Bilder im Kataloge schließen, daß Ganz die Passionsscenen in das Jahr 1515 setzt. Frühwerke sind die Bilder natürlich auch nach meiner Ansicht, aber ich

bin auch über die Entstehungszeit wesentlich anderer Ansicht als Ganz.

5. Es leugnet Ganz, meinen Vortrag vom kunsthistorischen Kongreß gekannt zu haben, als er 1905 und 1907 über die Zugehörigkeit der anderen (feineren, auf Holz gemalten, berühmten) Passion zu dem verstümmelten Abendmahle geschrieben hat. Das ist richtig, denn jener Kongreß fand erst 1909 statt.

Es leugnet Ganz aber auch, das gedruckte Referat eines Vortrages von 1896 gekannt zu haben, den ich in der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft über meine Holbeinforschungen hielt. Dies, daß Ganz 1905 und 1907, 1908 und 1910 das Referat von 1896 nicht kannte, ist immerhin möglich. Aber ich frage zunächst, warum Ganz nicht eine gewisse Verpflichtung fühlt, das Referat gekannt zu haben.

Es war ihm bekannt, daß ich vor ihm über dasselbe Thema, Holbeins Basler Zeit, gearbeitet hatte und dabei gerade noch über die Probleme, die ihn später selbst anfingen zu beschäftigen; unter solchen Umständen ist auch eine übertriebene Vorsicht nicht zu tadeln; eine Anzahl von Rekonstruktionen hatte ich publiziert, er wußte, daß ich die Resultate meiner Forschungen vorläufig in kurzen knapp gefaßten Artikeln niedergelegt hatte. Er fand das entscheidende Referat zitiert in einem längeren Aufsatze über die Darmstädter Madonna in den Graphischen Künsten (von 1900), den zu kennen er nicht leugnen kann; das Referat selber stand ihm in Basel zur Verfügung und es hätte ihn eigentlich auch so interessieren können, denn es enthält als Hauptsache den Rekonstruktionsversuch eines Rahmens zur Darmstädter Madonna, der seinerzeit einiges Aufsehen erregt hatte.

Daß das, was ich 1896 behauptete, schon in einer verschollenen Rezension vor bald hundert Jahren einmal vermutet wurde, beweist rein gar nichts. Hätte Ganz auf diese Tatsache selber Wert gelegt, so hätte er sie doch schon bisher erwähnt. Das tat er aber nicht. Meine Arbeitsleistung bestand unwesentlichen im Beweis der die Behauptung erst erlaubte, daß die bei mir aufgestiegene Vermutung richtig war. Ich kann mich nicht erinnern, diese anderswo gelesen zu haben. Aber wenn auch.

Ich frage ferner, pflegt denn Ganz diejenigen Resultate meiner Forschungen zu zitieren, die sich in anderen Aufsätzen finden, wenn sie in seine Arbeiten übergegangen sind. Durchaus nicht. Gelegentlich tut er sogar das Gegenteil.

Meine jahrelangen Studien über Holbeins Holzschnittwerk sind von Resultaten belohnt worden, die nicht ganz wegzuleugnen sind. Die Studien hat aber Hans Koegler wieder aufgenommen und systematischer und, ohne daß er durch eine andere Berufstätigkeit stets wieder davon abgezogen worden wäre, durchgeführt. Diese Arbeit war über alles Erwarten erfolgreich.

Eine ganze Seite der Tätigkeit Holbeins, eine der wichtigsten und die einflußreichste, ist in einer neuen vervollkommneten Gestalt erstanden, in einer Weise, die die Zeitgenossen, selbst die Verleger, nicht gekannt haben können.

Man lobt so viel, hier ist einmal mit außergewöhnlicher Aufopferung etwas Rechtes und Einzigartiges getan. Die Leistung hätte sich Woltmann zum Vorbild nehmen können. Die Resultate liegen bereits in Spezialarbeiten vor, die dem Holbeinspezialisten bekannt sind und Ganz für seine Arbeiten die größten Dienste hätten leisten können.

Wie spricht er sich über diesen Mitarbeiter aus? Er sagt in der Vorrede seiner Publikation holbeinischer Handzeichnungen von 1908 von seiner eigenen Auswahl:

> »Ihre Aufgabe soll nur darin bestehn, einen Überblick über die künstlerische Entwicklung Holbeins zu vermitteln und damit ein Gebiet der Kunstgeschichte in den Vordergrund des allgemeinen Interesses zu rücken, das seit Woltmanns Holbeinbiographie, also seit mehr als dreißig Jahren nicht mehr im Zusammenhange und nicht mehr mit Rücksicht auf die neuen Forschungsresultate bearbeitet worden ist.«

Und ferner über Koegler insbesondere, ohne daß dessen Name genannt wird:

> »Wenn einmal das Holzschnittwerk Holbeins übersichtlich geordnet vorliegen wird, kann sich die Datierung der einen oder anderen Handzeichnung noch verschieben.«

Das letztere ist nun allerdings an sich ganz richtig, die erste Bemerkung trifft freilich an sich schon nicht zu, aber es dürfte jedem klar sein, daß mit den Worten, so wie sie im Zusammenhange stehen, der Eindruck erstrebt ist, der den Tatsachen diametral widerspricht: Man soll glauben, daß seit His und Woltmann nichts mehr Rechtes geleistet worden ist und gegen diesen — schwersten Vorwurf der Rezension wehrt sich Ganz ja auch gar nicht, obwohl mir da auch noch ein kleiner Irrtum beim Zitieren passiert ist.

Koegler hat die »neuesten Forschungsresultate« einfach besser ausgenützt als Ganz.

6. Auf meiner Behauptung, daß Ganz sich früher als Mitarbeiter der Publikation der holbeinischen Initialen bekannt hat, muß ich beharren. Den Wortlaut seiner Äußerungen könnte ich nicht mehr wiedergeben, aber daß ich aus seinen Äußerungen entnehmen mußte, er sei beteiligt gewesen, sogar der eigentliche Urheber, dabei bleibe ich. Jedenfalls ist das, was er zur Stütze seiner jetzigen Behauptung anführt, so schwach wie immer nur möglich. Die Publikation ist allerdings vor seiner Ernennung zum Konservator in Basel erschienen, aber sie setzt absolut keine Holbeinstudien voraus und wann diese begonnen wurden, kann ich außerdem nicht wissen.

H. A. Schmid.

Die Entgegnung von Professor Schmid ist derartig, daß ich nur noch auf die drei folgenden Punkte eingehen muß.

1. Es bleibt bestehen, daß Schmids »Entdeckung« von der Zusammengehörigkeit der Passionsflügel mit dem hl. Abendmahl bereits vor 80 Jahren schon einmal gemacht worden ist.

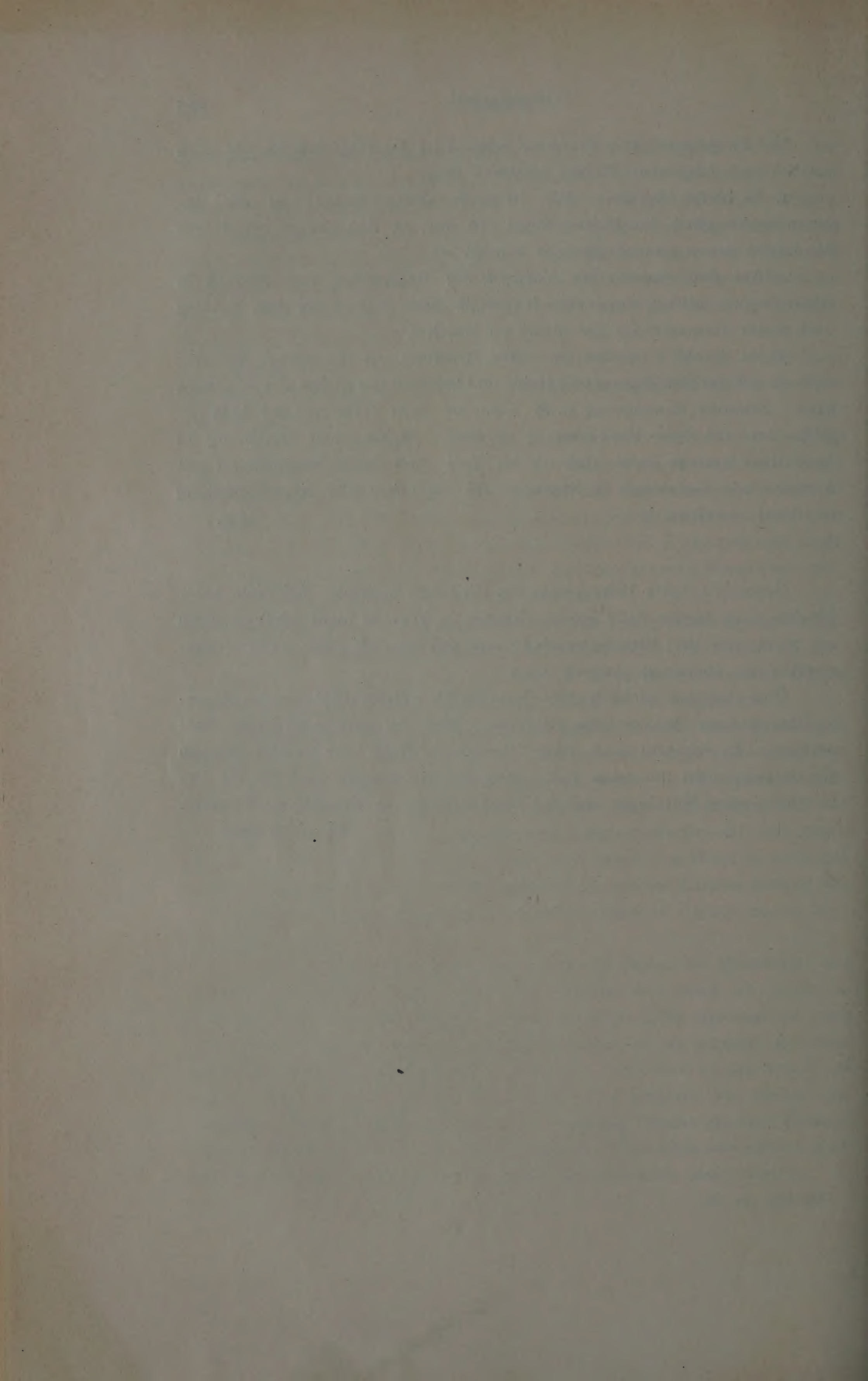
2. Auf den »schwersten Vorwurf der Rezension«, den Schmid in seiner Duplik anführt, antworte ich deshalb nicht, weil er mit dem Katalog und seiner Besprechung gar nichts zu tun hat.

3. Zu Punkt 6 erkläre ich unter Berufung auf die beiden Autoren, daß ich mit der Publikation von Heitz und Schneeli gar nichts zu tun gehabt habe. Schmids Behauptung muß, wenn sie nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, auf einer Verwechslung beruhen. Meine ganze Beziehung zu der Arbeit besteht darin. daß ich im Juni 1908 einen Sammelband mit Initialen von Gutekunst in Stuttgart für die öffentliche Kunstsammlung in Basel erworben habe. *Ganz.*

Gegen die dritte Behauptung bin ich heute wehrlos. Jedenfalls hätte ich den — in diesem Falle nebensächlichen — Vorwurf nicht erhoben, wenn ich nicht von der Mitarbeiterschaft und davon, daß diese nicht wegzustreiten sei, überzeugt gewesen wäre.

Über das, was wirklich »bestehen« bleibt, werden die Leser des Repertoriums anderer Ansicht sein als Ganz. Eine Vermutung ist keine Entdeckung. Zuviel steht auch sonst Schwarz auf Weiß. Es handelt sich um ein System, nicht um einen Fall. Dies ist entscheidend auch für die Beurteilung eines Kataloges und der Grund meiner systematischen Polemik.

H. A. Schmid.



INHALT.

Seite

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.